



TRABAJO DE FIN DE GRADO

«Estudio de la hiperrealidad en los cuentos de Borges»

Autora: Anabel Gómez Carmona

Tutora: M^a Nieves Vázquez Recio

GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

Curso académico: 2020-2021



Fecha de presentación: 26-05-2021

Índice	Páginas
1. Introducción	4
2. Teoría de la hiperrealidad de Jean Baudrillard	5
2.1. Otras teorías complementarias a la hiperrealidad	7
2.1.1. La percepción y sensación del lector: Teoría de la recepción literaria	7
2.1.2. Teoría del infinito o teoría de los conjuntos	9
2.1.3. Teoría de los mundos paralelos	9
3. Aplicación de la hiperrealidad y análisis de la selección de cuentos	10
3.1. La técnica del lenguaje y estilo borgiano como constructor de la hiperrealidad	10
3.1.1. Contacto o escritura: proceso de creación	11
3.1.2. El autor como creador, el lector como receptor y la presencia del narrador...12	
3.1.3. El texto y el código: técnicas lingüísticas y literarias	16
3.2. El mundo representado: La presencia de la hiperrealidad	19
3.2.1. “El impostor inverosímil Tom Castro”	19
3.2.2. “Funes, el memorioso”	23
3.2.3. “La biblioteca de Babel”	27
3.2.4. “El milagro secreto”	28
3.2.5. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”	30
3.2.6. “El jardín de los senderos que se bifurcan”	33
3.2.7. “La muerte y la brújula”	36
3.2.8. “Las ruinas circulares”	37
3.2.9. “El inmortal”	39
3.2.10. “El Aleph”	40
3.3. Temas recurrentes complementarios a la hiperrealidad	43
4. Conclusiones	51
5. Bibliografía	55

Resumen

El presente trabajo propone un estudio analítico de una selección de cuentos borgianos, partiendo del concepto de la hiperrealidad y simulacro de Jean Baudrillard. La hiperrealidad se forma por el conjunto de simulacros percibidos para suplantar la *realidad*, por lo que no se puede diferenciar entre la realidad y la hiperrealidad, al igual que ocurre en los cuentos, no podemos diferenciar la realidad y la ficción con claridad, pues suponen una hiperrealidad. A través del lenguaje, símbolos, temática y estructura se profundiza en la confección del escenario hiperreal.

Palabras claves: Jean Baudrillard, Jorge Luis Borges, hiperrealidad, simulacro.

Abstract

The present work proposes an analytical study of a selection of Borgian stories, starting from the concept of hyperreality and simulacrum of Jean Baudrillard. Hyperreality is formed by the set of simulations perceived to supplant reality, so it is not possible to differentiate between reality and hyperreality, as it happens in stories, so we cannot clearly differentiate between reality and fiction, as they assume a hyperreality. Through language, symbols, theme and structure, the creation of the hyper-real scene is deepened.

Key Words: Jean Baudrillard, Jorge Luis Borges, hyperreality, simulacrum.

1. Introducción

Este trabajo tiene como objetivo analizar diferentes cuentos del autor Jorge Luis Borges, seleccionados con el propósito de reflejar la hiperrealidad. En nuestro estudio se aplicará la teoría de la hiperrealidad de Jean Baudrillard pues consideramos que define con bastante precisión el concepto, por lo que se empleará una metodología teórica-práctica.

A partir de dicha teoría desarrollaremos dos conceptos que se emplearán en la literatura, específicamente en nuestro análisis. El resto de las teorías que presentamos son una propuesta complementaria para nuestro estudio de la hiperrealidad en los cuentos borgianos, dichas teorías son: la teoría de la recepción literaria en relación con la percepción, la teoría del infinito y teoría de los mundos paralelos. Algunas de estas teorías tienen una base científico-matemática, dada la naturaleza prolífica de sus obras —en relación con la temática—, muchas de ellas han sido tomadas en cuenta para trabajos en campos como la neurociencia, las matemáticas o la astronomía. Y es debido a esta naturaleza por lo que consideramos incluir algunas de las teorías científico-matemáticas, en ellas podemos encontrar aspectos de la hiperrealidad —y por tanto nos serviría como base en algunos cuentos por su temática— como ocurre en nuestra selección. En el apartado de análisis del lenguaje hemos considerado realizar un esbozo general, tanto de las técnicas que utiliza Borges, como del proceso de creación literaria y las cuestiones de autor, lector y narrador para introducir el escenario hiperreal de los relatos. Los cuentos que aparecen han sido seleccionados con una finalidad específica. La clasificación que se ha realizado es la siguiente: como introducción hemos elegido un cuento de *Historia universal de la infamia*, mientras que, para el desarrollo de la hiperrealidad, se ha elegido siete cuentos del libro *Ficciones*, y para finalizar dos cuentos de *El Aleph* en los que consideramos que concluyen y recogen todo lo desarrollado. Debemos tener en cuenta que la presencia de la hiperrealidad será dependiendo del cuento. No por ello supone que no sea relevante, pues algunos de ellos abarcan diferentes puntos de vista en su aplicación de la hiperrealidad, que nos sirve para añadir otra perspectiva a los cuentos borgianos. En el último apartado se tratará de señalar cuestiones temáticas que son fundamentales para el desarrollo de la hiperrealidad.

2. Teoría de la hiperrealidad de Jean Baudrillard

Vamos a resumir la Teoría de la hiperrealidad o también llamada Teoría del simulacro, de manera que abarque las principales ideas, estableciendo el concepto de simulacro e hiperrealidad a partir del ensayo de Jean Baudrillard *Cultura y simulacro* (1978).

En nuestro trabajo hemos recogido los conceptos de Baudrillard y proponemos otra interpretación, pues en su obra se encuentran aplicados a las sociedades de consumo y sus consecuencias. Dicha interpretación se empleará para su posterior aplicación a la literatura borgiana.

Siguiendo con el ejemplo que plantea Baudrillard de la fábula de Borges¹ (1978, p. 5), el territorio real se encuentra representado detalladamente por un mapa al que llamaremos el mapa original. Con el paso del tiempo este mapa empieza a deteriorarse quedando solamente trozos sueltos. Cuando un grupo de cartógrafos encuentran los restos del mapa original deciden *crearlo* de nuevo. Este nuevo mapa se encuentra formado por la secuencia de simulacros y trozos del mapa original, que para Baudrillard son los *vestigios de lo real*. Por tanto, concluimos que los simulacros son aquellas partes que forman un mapa de manera que este se encuentre en un plano distinto al territorio real; dicho mapa constituido por la secuencia de varios simulacros llega hasta el punto de suplantar la realidad, precediendo al territorio real, de esta manera se forma lo que se denomina hiperrealidad. Este nuevo mapa no pretende representar al territorio real como el mapa original, ni pretende imitarlo, pero sí sustituirlo o suplantarlo.

Quando hay un simulacro, en cambio, distinguir entre lo verdadero y lo falso, la realidad y la ficción, se hace imposible. La verdad y la realidad desaparecen, se extinguen, y solamente quedan los simulacros, copias sin original, la hiperrealidad. (von Werder, 2013, p.108)

Según Baudrillard la precesión del mapa frente al territorio real se le conoce como precesión de los simulacros, pues como ya hemos mencionado, el mapa se compone de simulacros, y son estos los que intentan que los modelos de simulación coincidan con lo real.

¹ Esta fábula pertenece al cuento corto “Del rigor en la ciencia” publicado en *El Hacedor* en 1960.

El simulacro se encuentra identificado con la hiperrealidad. No es una imitación, sino que se trata de una suplantación del territorio real provocada por los vestigios de la realidad. Según Baudrillard, lo hiperreal es “la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad” (1978, p. 5) que provoca la simulación. Lo que entendemos por hiperrealidad es la incapacidad de la conciencia de distinguir lo real de la ilusión –lo real de la ficción–, es decir, la incapacidad de distinguir ese mapa creado a partir de simulacros del territorio; mediante la hiperrealidad se describe la forma en la que la conciencia define lo que es ‘real’, una interpretación descompasada de la realidad –lo que percibe cada individuo– que se admite como real sustituyendo a la realidad en la que se basó, es decir, partimos de una realidad que es sustituida por la concepción y percepción que tiene cada individuo sobre dicha realidad, dando como resultado otra realidad distinta, o en su defecto, una hiperrealidad.

Berkeley defiende un idealismo subjetivo a ultranza según el cual es imposible hablar de un mundo objetivo o de una existencia continua de los objetos, sino de un mundo fundamentalmente subjetivo que se constituye a partir de los pensamientos, sensaciones y percepciones (von Werder, 2013, p.111).

Jean Baudrillard define la hiperrealidad como la simulación de algo que en realidad nunca existió (1978, p.11), puesto que, ciertamente, se trata de la percepción del individuo. A partir de la hiperrealidad de Jean Baudrillard establecemos dos conceptos nuevos que aplicaremos a nuestra selección de cuentos borgianos. El primer concepto, *hiperrealidad literaria*, lo hemos definido como la hiperrealidad producida –o que puede ser provocada tanto por algún personaje como por el narrador, la estructura u otros elementos dentro de la obra– en una obra y que afecta tanto a los propios personajes como al tiempo y al espacio del relato. Mientras que el segundo concepto, *hiperrealidad lectora*, lo hemos definido como la consecuencia producida por la hiperrealidad literaria en el lector, llegando a confundirlo en determinadas ocasiones –ya sea por medio de la narración o por los personajes–. A pesar de que el lector sepa con antelación que lee una obra ficticia, asume y siente lo que lee, es decir, su percepción es diferente en la lectura. La hiperrealidad lectora, como ya hemos mencionado, confunde al lector llegando a cuestionarse en ocasiones lo que está leyendo. Tomamos la teoría de la hiperrealidad de Jean Baudrillard –además de los dos conceptos propuestos– ya que se encuentra presente en los cuentos de Borges, tanto el concepto como el desarrollo cartográfico de los ‘mapas’ o de los simulacros que surgen.

En los cuentos se produce estos dos conceptos mediante el lenguaje, los símbolos, los personajes, la acción, el tiempo y el espacio característicos de Borges que analizaremos en los siguientes apartados de nuestro trabajo.

2.1. Otras teorías complementarias a la hiperrealidad

En este apartado hemos seleccionado varias teorías que complementan al concepto de hiperrealidad y que aparecen también reflejadas –en menor medida– en la selección de cuentos. La literatura de Borges tiene un trasfondo matemático y filosófico que se ve reflejado en una multitud de símbolos como las ruinas, los espejos, laberintos o caminos que se bifurcan. Estos símbolos nos describen cómo concibe Borges el mundo, el tiempo, el espacio e incluso la existencia humana. Una de las teorías que presentamos a continuación responde a la concepción de la literatura y la lectura, pues mediante la literatura podemos acceder al conocimiento de la *realidad* –hiperrealidad como veremos en el siguiente apartado—. El resto de las teorías propuestas responden al trasfondo matemático pues consideramos importante entender, de forma general, cómo se conciben las matemáticas en la literatura borgiana y qué relación presentan con la hiperrealidad.

2.1.1. La percepción y sensación del lector: Teoría de la recepción literaria

Para poder relacionar la percepción con la hiperrealidad es necesario establecer una definición genérica de dicho concepto, pues su definición presenta una evolución y una gran multitud de investigaciones en varios ámbitos, especialmente en psicología. Siguiendo la definición del psicólogo David Myers:

Para construir una imagen del mundo exterior en nuestra mente debemos captar la energía física del ambiente y luego codificarla en forma de impulsos nerviosos (un proceso que se conoce como *sensación*). Y también debemos de seleccionar, organizar e interpretar nuestras sensaciones (un proceso denominado tradicionalmente como *percepción*) [...] En resumen, transformamos las sensaciones en percepciones. (2007, p. 231)

Según esta definición, la percepción consiste en la capacidad de interpretar la información que analiza nuestros sentidos mediante los estímulos, es decir, captamos las sensaciones y les proporcionamos nuestra propia interpretación. El lector recibe estímulos

durante su lectura que son las sensaciones, los procesa dándole su propia interpretación y, por tanto, su percepción, lo que provoca que se genere la hiperrealidad, específicamente, según la terminología que hemos planteado, la hiperrealidad lectora. No toda percepción provoca la hiperrealidad, pero sí es un conductor fundamental de ella. Para que se produzca la hiperrealidad es necesario que se dé a través de la percepción. En nuestro análisis observaremos con mayor detenimiento cómo afecta la percepción a la hiperrealidad literaria, especialmente en la obra *Funes, el memorioso* (1942) mediante el personaje de Funes, según Borges:

A Bernard Shaw le preguntaron una vez si creía que el Espíritu Santo había escrito la Biblia. Y contestó: “Todo libro que vale la pena de ser releído ha sido escrito por el Espíritu”. Es decir, un libro tiene que ir más allá de la intención de su autor. (1979, p. 17)

Es decir, debe ir según la interpretación del lector. La teoría de la recepción literaria ha sido muy estudiada y tiene varias corrientes teóricas, en nuestro trabajo nos centraremos solamente en el concepto general de la teoría. Según Josep-Roderic Guzmán:

Las teorías de la recepción no son un conjunto homogéneo, o una disciplina, o un método único, sino que, por el contrario, se caracterizan por una gran diversidad de enfoques que se observa tanto en sus orígenes, como en su concreción actual. (2005, p. 143)

Por lo que, según Guzmán, las teorías de la recepción literaria:

[...] hacen hincapié en el papel activo del receptor, tanto en el proceso de la lectura como en el efecto que tiene el texto en la recepción. El lector se convierte, así, en el centro de los estudios y, especialmente, en la labor que este realiza en el proceso de la comunicación literaria. (2005, p.143)

Para nosotros esta teoría es aplicable a todos los cuentos ya que el lector tiene un papel activo desarrollando su interpretación del texto literario.

2.1.2. Teoría del infinito o teoría de los conjuntos²

Hemos considerado necesario incluir esta teoría, puesto que el infinito se encuentra presente en la mayoría de las obras de Borges representado de diversas formas, ya sea a través de la biblioteca (“La biblioteca de Babel”) o del aleph (“El Aleph”). Además, la relación que establece esta teoría con la hiperrealidad se desarrollará más adelante en el apartado temático. Según esta teoría, establecida por el matemático Georg Cantor³, todos los números –ya sean enteros, fraccionarios o naturales– se agrupan en un mismo número infinito denominado ‘Aleph sub-cero’; Cantor demostró también la posibilidad de infinitos más grandes que otros; de esta forma podríamos decir que se asemeja a la concepción de una multitud de mundos o *realidades* que surgen, algunas con mayor tamaño. Esta teoría matemática se relaciona de dos maneras con la hiperrealidad. La primera es en la agrupación de realidades o, en este caso, de hiperrealidades diferentes que dependen de la percepción del individuo. La segunda relación que se establece es en el propio concepto de infinito pues como veremos, el infinito y la hiperrealidad parten, en la literatura borgiana, de la percepción del personaje –o del lector–, además de la relación que hay –más allá del nombre– entre esta teoría y el *Aleph* de Borges.

2.1.3. Teoría de los mundos paralelos⁴

La teoría de los mundos paralelos es una hipótesis de física cuántica que fue desarrollada por el físico Hugh Everett, publicada en 1947, en la que se planteaba que una misma partícula se puede encontrar en una infinidad de lugares al mismo tiempo, es decir, se multiplica, dando como resultados universos paralelos. Borges adelanta esta teoría especialmente en la obra “El jardín de los senderos que se bifurcan” (1941) a través de la

² Para este apartado nos hemos basado en: (Bellon, 1945).

³ Georg Cantor fue un matemático y lógico nacido en San Petersburgo, Rusia, aunque tiene orígenes multi-religiosos por parte de sus familiares. Su teoría de conjuntos es la base de las matemáticas modernas, formulada junto con Dedekind y Frege. A causa de sus investigaciones sobre los conjuntos infinitos se consiguió formalizar la noción de infinito bajo la forma de números transferidos (cardinales y ordinales). (Cantor, 2006, p. 17-18)

⁴ Para más información véase: (De Toro, 2006).

imagen del laberinto, o en “La biblioteca de Babel” (1940) mediante la figura de la biblioteca. En ambos ejemplos Borges alude al concepto de universo, y, por tanto, a la teoría de los mundos paralelos representados como un laberinto o una biblioteca infinita.

Estas teorías se relacionan con la hiperrealidad de la siguiente manera: como ya hemos mencionado, la hiperrealidad es una sucesión de simulacros, de la misma manera que el infinito es una agrupación de números recogidos en el ‘Aleph sub-cero’, esto viene agrupado en la posibilidad de que surjan multitud de mundos, paralelos o no, es decir, sería similar a la creación de una realidad que es *percibida* por un individuo y tomada como verosímil de la realidad original siendo dicha realidad –hiperrealidad– otro mundo alternativo que discurre en la percepción del individuo.

3. Aplicación de la hiperrealidad y análisis de la selección de cuentos

Para este apartado hemos seleccionado una serie de cuentos de Borges en los que se ve reflejada, de forma diversa, la aplicación de la hiperrealidad a través del lenguaje, narrador, autor y lector. Además, el lenguaje es fundamental para entender la hiperrealidad, en especial el lenguaje borgiano, pues lleva a cabo una construcción de estilos y técnicas que proporciona un escenario ideal para el desarrollo de la hiperrealidad. Por ello consideramos necesario entender, en primer lugar, el lenguaje borgiano en su sentido más amplio, para luego proceder a un análisis de la hiperrealidad en la selección de cuentos.

3.1. La técnica del lenguaje borgiano como constructor de la hiperrealidad literaria

El escritor muestra una voluntad artística, en el caso de Borges, escribe para desahogarse⁵, por placer literario. Según José Luis García, en cuyo estudio nos basamos para este trabajo, el lenguaje literario debe analizarse:

⁵ Según afirma en la entrevista realizada con Osvaldo Ferrari (1985, p.12): “[...] cuando yo escribo, lo hago como un... como un desahogo... me gusta escribir. Sí, eso no quiere decir que yo crea en el valor de lo que escribo, pero sí en el placer de escribir. [...] yo no pienso nunca en el lector, salvo en el sentido de tratar de escribir de un modo comprensible”.

[...] en función de cada uno de los factores que intervienen en este tipo de comunicación: el contacto (escritura), el mundo representado (ficción y realidad), el autor (creación), el lector (recepción) y la *lengua* (texto y código) en el que se cifran las obras. (1999 p.8)

Para nuestro análisis sólo nos centraremos en *el mundo representado*, pues es en este apartado donde analizaremos la presencia de la hiperrealidad. Los demás puntos⁶ del análisis de J.L. García constituyen un complemento para nuestro análisis.

3.1.1. Contacto o escritura: proceso de creación

Siguiendo estos puntos propuestos por José Luis García, en primer lugar, debemos analizar el contacto o escritura. Por tanto ¿cómo nace la escritura de los cuentos borgianos? El propio Borges responde a esta pregunta en las conversaciones que mantuvo con Osvaldo Ferrari:

Empieza por una suerte de revelación. Pero uso esa palabra de un modo modesto, no ambicioso. Es decir, de pronto sé que va a ocurrir algo y eso que va a ocurrir puede ser, en el caso de un cuento, el principio y el fin. [...] Es decir, algo me es dado, y luego ya intervengo yo, y quizá se echa todo a perder (1985, p. 39)

Nos indica que, para él, el proceso de escritura nace mediante la inspiración como una revelación, sabe que va a ocurrir algo. Cuando Borges habla de inspiración, o en este caso, de revelación, se refiere a lo que él llama *gran memoria*⁷, para él “todo escritor es un amanuense. Un amanuense no se sabe de quién, ni de qué” (1985, p.12). A lo largo de la historia esa inspiración ha tenido muchas denominaciones, por ejemplo, los hebreos la llamaban *ruaj* –el espíritu– mientras que para los griegos era la musa (1985, p.12), Borges prefiere designar esta inspiración como *gran memoria*, aunque aclara que actualmente “podemos llamarlo «la subconsciencia» también, pero «la gran memoria» es más lindo ¿no?, un manantial inagotable” (1985, p.12).

⁶ Los puntos que consideramos como complemento de nuestro trabajo son: el contacto (escritura), autor (creación), el lector (recepción) y la lengua (texto y código).

⁷ Este concepto proviene del poeta William Butler Yeats.

El lenguaje borgiano destaca principalmente por su aparente sencillez y la introducción de elementos cotidianos, que integran perfectamente elementos mágicos propios de la literatura fantástica. Incluso Borges hace referencia a la hiperrealidad de forma indirecta en la misma conversación con Osvaldo Ferrari, cuando le pregunta sobre la literatura fantástica, afirma que “la literatura fantástica es parte de la realidad, ya que la realidad tiene que abarcar todo. Es absurdo suponer que ese todo es lo que muestran a la mañana los diarios” (1985, p. 165). Por tanto, lo interpretamos de manera que la literatura fantástica es un simulacro de la *realidad* a la que se refiere Borges, es decir, es un simulacro de la hiperrealidad.

La realidad que muestran los diarios son solamente los vestigios de lo real que junto a los simulacros percibidos forman la hiperrealidad. Entre los cuentos seleccionados, los que se centran en las cuestiones de lector, autor y narrador son “Funes, el memorioso” –incluido la percepción y su relación con la hiperrealidad lectora–, “El milagro secreto” –relacionado también con el proceso de creación literaria– y “El inmortal” respectivamente.

3.1.2. El autor como creador, el lector como receptor y la presencia del narrador

Prosiguiendo con el proceso de creación literaria, Borges afirma que, a pesar de contar con la inspiración, es el escritor quien debe desarrollar la historia, en su caso cuando la inspiración le proporciona el conocimiento del principio y el fin de un cuento, es él quien debe descubrir lo que sucede entre el inicio y el final:

En el caso de un cuento, por ejemplo, bueno, yo conozco el principio, el punto de partida, conozco el fin, conozco la meta. Pero luego tengo que descubrir, mediante mis muy limitados medios, qué sucede entre el principio y el fin. (1985, p. 38)

Además, también añade los problemas a los que se puede enfrentar un escritor ante el proceso de creación literaria:

Y luego hay otros problemas a resolver, por ejemplo, si conviene que el hecho sea contado en primera persona o en tercera persona. Luego, hay que buscar la época [...]si un escritor elige un tema contemporáneo, entonces ya el lector se convierte en un inspector y resuelve: «No, en tal barrio no se

habla así, la gente de tal clase no usaría tal o cual expresión» [...] El escritor prevé todo esto y se siente trabado. (1985, p. 38-39)

Como ya hemos mencionado con anterioridad, Borges alude a la hiperrealidad de forma indirecta en su propio proceso como creador, por ejemplo, mediante el término *falsificar* nos indica que simula la historia, aparentando ser *real*, es decir, esa simulación pertenece a la hiperrealidad.

En cambio, yo elijo una época un poco lejana, un lugar un poco lejano; y eso me da libertad, y ya puedo... fantasear... o falsificar, incluso. Puedo mentir sin que nadie se dé cuenta y, sobre todo, sin que yo mismo me dé cuenta, ya que es necesario que el escritor que escribe una fábula —por fantástica que sea— crea, por el momento, en la realidad de la fábula. (1985, p. 39)

En relación con el proceso de creación literaria, hemos considerado agrupar los apartados de *autor* y *lector*, además de añadir el concepto de *narrador* con respecto a la hiperrealidad, de forma general.

La percepción juega un papel importante en el lector, pues es quien, dentro de la obra literaria, percibe la creación de la hiperrealidad literaria, es decir, nuestra percepción como lectores es diferente a la realidad —territorio real dentro de la obra— que ocurre en un texto literario. Por tanto, se produce una hiperrealidad mediante la percepción, y, en consecuencia, una hiperrealidad lectora. Borges menciona la cuestión de percepción en su entrevista:

[...] Bueno, según la ciencia actual, lo que nosotros percibimos, lo que nuestros sentidos perciben, no tiene absolutamente nada que ver con la realidad. Por ejemplo, nosotros vemos esta mesa, pero esta mesa es realmente un espacio en el cual hay como sistemas de átomos que giran. Es decir, que no tiene nada que ver con la mesa visible, ni con la mesa tangible tampoco. La realidad es algo totalmente distinto de lo que nuestros sentidos nos dan. (1985, p.450)

Y dentro de cada texto literario, el lector percibe el contenido de forma diferente a otro lector:

Ya que no sabemos si el universo pertenece al género realista o al género fantástico, la diferencia estaría en el lector, ante todo, y en la intención del escritor también ¿no? Pero, desde luego, según el idealismo, todo es fantástico o todo es real. Vendría a ser lo mismo. (1985, p. 516)

Cuando Borges señala que *vendría a ser lo mismo*, quiere decir que la diferencia reside en la percepción, es decir, el lector puede percibir una obra fantástica como *real* – hiperreal, aunque también depende del carácter ilusorio de la filosofía idealista–. Según la filosofía idealista berkeleyana, tanto “los objetos inmediatos de la visión son bidimensionales por naturaleza y son, en consecuencia, distintos de los objetos del tacto” (Sobrevilla, 1995, p.332), así como las ideas abstractas postuladas por Locke no existen y la doctrina central de Berkeley⁸ radica en sostener que los objetos físicos no son otra cosa que colecciones de “ideas” (sensaciones), cuyo ser consiste en ser percibidas, estas ideas nos son dadas a nosotros, espíritus finitos, por Dios, el espíritu infinito (Sobrevilla, 1995, p.332). Por lo que según la filosofía idealista esas sensaciones pueden ser tanto *reales* como *ilusorias*. Borges juega con este concepto basándose en la percepción (o sensación), no se puede distinguir entre lo real y lo ficticio (por lo que hay una hiperrealidad).

En todos los cuentos la figura del narrador destaca de una manera u otra. Ya sea porque es quien provoca la hiperrealidad –tanto literaria como lectora– o porque su presencia contribuye a la secuencia de la narración de la acción de forma indirecta. Aunque el narrador tenga importancia –en mayor o en menor medida– dentro de la historia, es importante señalar que depende del cuento, pues a veces solo es un complemento más que constituye la hiperrealidad y en otras es quien conduce a la hiperrealidad lectora. El autor se encuentra relacionado con el narrador, pues en general, ocurre que el narrador y el autor se confunden provocando la hiperrealidad lectora. Hay que tener en cuenta que el autor es el ser real, mientras que el narrador es un ente creado por el autor, son diferentes, pero Borges juega con la confusión entre ellos, intenta hacernos creer que en el narrador está la sombra del autor. Más adelante se especificará en qué cuentos ocurre esto. Borges –nos referimos a él como autor– también resalta la *realidad* que ha percibido, y cómo le afecta esta percepción:

⁸ Berkeley fue un filósofo irlandés muy importante, conocido principalmente por su filosofía idealista. Tuvo una gran influencia en Borges, pues esta filosofía se encuentra en varios de sus cuentos especialmente en “*Tlön Uqbar Orbis Tertius*”. Todo está condicionado por nuestra propia percepción pues los objetos no existirían si el ser humano no los pensara, de la misma forma ocurre con la propia existencia del ser humano, no existiríamos si no nos pensara un ser superior (podemos llamarlo Dios, por tanto, somos un sueño de él).

[...] no sé si realmente las he percibido [las realidades], o si me hago la ilusión de percibirlas. Pero, si son reales para mi emoción, son reales. Ya que no hay otro modo de medir las cosas que por nuestra emoción ante ellas. (1985, p. 48)

Al referirse que *para mi emoción son reales*, quiere decir que lo percibido –la percepción ante los simulacros– provoca la creación de una realidad diferente –lo que llamamos hiperrealidad– que transcurre en el individuo. Como mencionábamos, el autor y el narrador llega a confundirse en algunos cuentos, según Enrique Anderson:

En otros cuentos el narrador que habla en primera persona, aunque innominado, es como un gemelo de Borges. Sus rasgos externos son idénticos: edad, amistades, lecturas, hábitos, viajes, enfermedades, etc. Tales cuentos no son, sin embargo, autobiografías. (1976, p.214)

Ciertamente no son autobiografías, pero el hecho de compartir rasgos similares –el narrador y el autor– confunden al lector causando la hiperrealidad lectora. Esta confusión es muy utilizada por Borges, juega con el punto de vista del narrador y con la percepción del lector. Con respecto al autor, Bravo-Paoletti afirma que “el escritor es un producto de su tiempo, pero el tiempo es también un producto del escritor. Los autores crean también la realidad” (1999, p. 44). Por tanto, el escritor es quien crea la hiperrealidad literaria, pues se produce en la obra y puede afectar a los personajes, al tiempo o al espacio del relato. La relación entre el escritor y el narrador es la siguiente: “[...] ese hombre (el escritor), al ponerse a escribir, delega la responsabilidad de narrar en un personaje abstracto que sólo existe en la esfera del arte” (Anderson 1976, p.213). Por ende, el autor es el que lleva a cabo el proceso de creación literaria e introduce a un narrador para la acción de relatar la historia. Pero en Borges se produce la confusión entre ellos, ya que consiste en una de las técnicas que causan la presencia de la hiperrealidad en la obra. Los críticos han clasificado, en general, su literatura como fantástica pero como hemos podido observar, no implica la ausencia de la hiperrealidad.

3.1.3. El texto y el código: técnicas lingüísticas y literarias

Para el siguiente punto en nuestro análisis del lenguaje borgiano⁹ hemos analizado, de forma general, las técnicas del lenguaje utilizadas, según José Luis García, que contribuyen en su mayoría a la creación del escenario hiperreal dentro del relato. Este punto entraría dentro de la clasificación de García en el apartado *lengua, su texto y código*. Puesto que nuestro trabajo se centra en la hiperrealidad aplicada a los cuentos de Borges, es necesario reflejar los recursos formales que aparecen propiciando la hiperrealidad. Jaime Alazraki resume la relación entre la prosa borgiana y la hiperrealidad:

El propio Borges llama a sus cuentos “artificios”, “ficciones”, “símbolos”, aludiendo a esa organización ficticia y artificiosa de la realidad. Borges juega con la realidad: la desarma y luego la reconstruye siguiendo un esquema metafísico, teológico y, como en rigor hace toda literatura, estético. (1968, p. 155-156)

Además, Alazraki nos señala cómo Borges juega con la realidad en sus relatos mediante su estilo y utilizando el lenguaje como vehículo:

Borges representa la actitud opuesta: juega con la realidad y trabaja grave y pacientemente con el lenguaje como vehículo significador. A la realidad figurativa, fácil —a veces fotográfica o de crónica—, de aquellos, Borges opone una realidad complejamente organizada, fantástica, que desafía las categorías de la lógica formal: A es A y también B y quizá C. El estilo, entonces, está llamado a registrar fidedignamente esa complejidad. (1968, p.156)

Siguiendo el análisis que realiza Alazraki, podemos resumir las técnicas¹⁰ borgianas de la siguiente manera. Primero destacamos el uso de la adjetivación con doble función—expresiva y significativa—, específicamente la utilización de adjetivos atributivos o epítetos que producen “vehículos expresivos de la concepción del mundo que rige sus narraciones, pues muestran de qué manera lo real —el sustantivo— ha sido absorbido por esa concepción” (1968, p.172-173). El adjetivo adquiere una importancia significativa dentro del relato relacionado con la hiperrealidad, pues el adjetivo es “el resultado final —en el estrato del lenguaje— de un proceso de asimilación y modificación de la realidad que revela los centros

⁹ Para mayor ampliación sobre el análisis del lenguaje borgiano, véase: (Barrenechea, 1953).

¹⁰ Para Borges realmente no se considera que su narrativa deba ser técnica.

de interés de su autor” (1968, p.172). Esta modificación de la realidad supone la elaboración de la hiperrealidad. A través de los adjetivos “Borges lleva su cosmovisión hasta los pasajes más neutrales de sus ficciones, las cosas más humildes nos recuerdan la naturaleza impenetrable de la realidad” (1968, p.175). La constante repetición de los adjetivos nos permite observar, en mayor o menor medida, la visión creadora del autor desde un punto de vista estilístico (1968, p.175). Lo segundo que destacamos es la ambigüedad utilizada en los cuentos, mediante las palabras empleadas en un sentido directo –a diferencia de lo general que se usan en su sentido figurado– y en ocasiones con rigor etimológico, creando ese efecto de “inesperada ambigüedad” (1968, p.161). En ocasiones esta ambigüedad no se trata de un “juego de palabras sino de cosas” (1968, p.162). Lo tercero que queremos señalar es el vocabulario empleado desde “recatados americanismos que aportan un inconfundible matiz argentino” (1968, p.226-227), hasta la aparente sencillez de la cotidianidad.

Las descripciones que emplea son minuciosas, exactas, y a veces casi documental, deteniéndose en detalles inesperados, además utiliza un registro cuidado que nos indica la presencia de técnica realista (1968, p.164). Estas descripciones se agrupan en largas enumeraciones caóticas, de la misma manera tiene lugar la presencia de la organización sintáctica mediante las reiterativas anáforas, “recrean la noción del caos” (1968, p.227). También es importante destacar la omisión de palabras claves o información de forma deliberada en lugar de aparecer explícitamente, pues contribuye al impacto inesperado del lector en el relato. A raíz de esto señalamos la trascendencia del desenlace imprevisto – aparece en la mayoría de los cuentos, lo especificaremos más adelante– que suscita confusión al lector y, por ende, causa la hiperrealidad lectora.

Durante la narración, Borges ofrece pequeños indicios mediante algunas palabras que pasan desapercibidas para el lector. Si se omite la información, en ocasiones, para provocar la hiperrealidad lectora, de la misma manera se ofrece información o se aportan datos con la intención de aumentar la verosimilitud de su narrativa. También ocurre esto mediante “la repetida alusión a escritores, filósofos y teólogos y a sus obras” (1968, p.227). Incluimos la presencia del oxímoron pues “emerge naturalmente, determinado por la contradictoria realidad de la fábula; la fábula es, a veces, un gran oxímoron. Inevitablemente, ese fuerte sabor paradójico de su narrativa trasciende al estrato del estilo” (1968, p.187). En Borges

los dos elementos de oxímoron totalmente contradictorios no llegan a excluirse ni a anularse, se complementan para expresar *una paradójica noción*, que, debido a su naturaleza compleja y contradictoria, provoca que el valor de la palabra se relativice (1968, p.194). Además, Alazraki añade sobre el concepto de oxímoron en la prosa de Borges:

La reunión y reconciliación de dos nociones que normalmente se contradicen o rechazan rúbrica, desde el estilo, esa fecundante relatividad que nos proponen casi todos los temas de sus ficciones: la eternidad de un instante, el caos de nuestro ordenado universo, una causa que resume infinitos efectos y que también es capaz de infinitas consecuencias, un punto que contiene el universo, etc. (1968, p.194).

Catalogamos la prosa de Borges por su precisión, economía y adecuación expresiva.

Hay recursos que hasta el lector más desatento no puede dejar de percibir: el consistente empleo de la conjunción disyuntiva, los paréntesis y las rayas parentéticas son formas de rectificación, ampliación, especificación y, en última instancia, de esa idea axial de su narrativa que reniega de los absolutos y que ve en la recta el arco de un círculo infinito y en la verdad de hoy una mentira parcial. (Alazraki 1968, p.226).

Para concluir con este apartado Alazraki señala cómo surge la hiperrealidad literaria:

Cuando nuestra vista se fija en un paisaje, abarcamos un todo indiviso, verdaderos complejos donde todo está fundido; lo mismo ocurre con nuestras percepciones auditivas y, más todavía, con nuestras vivencias y emociones. Puestos a traducir esas sensaciones en palabras, analizamos, simplificamos, descomponemos y, en rigor, desrealizamos, sometiendo la realidad a un orden racional. El proceso es inevitable y necesario. La función de todo artificio literario es crear una ilusión de la realidad más veraz que aquella que el lenguaje puede ofrecernos por sus caminos normativo. (1968, p.185).

3.2. El mundo representado: la presencia de la hiperrealidad

Para nuestro análisis del mundo representado, examinaremos cada cuento borgiano elegido y la aplicación de la hiperrealidad en su narrativa. Para introducir la aplicación de la hiperrealidad literaria y la hiperrealidad lectora en los cuentos, hemos optado, como punto de inicio, el cuento de “El impostor inverosímil, Tom Castro” (1933). A continuación de este le siguen, “Funes, el memorioso” (1942), “La biblioteca de Babel” (1941), “El milagro secreto” (1943), “Tlön Uqbar Orbis Tertius” (1940), “El jardín de los senderos que se bifurcan” (1941), “La muerte y la brújula” (1942), “Las ruinas circulares” (1940), y para finalizar, “El inmortal” (1942) y “El Aleph” (1945). Estos cuentos han sido seleccionados con la finalidad de demostrar las diferentes aplicaciones de la hiperrealidad.

3.2.1. “El impostor inverosímil, Tom Castro”

Partimos de la información que nos aporta el primer cuento –“El impostor inverosímil, Tom Castro” de *Historia universal de la infamia* (1935)– pues Borges nos proporciona brevemente información aparentemente *real*, como son las fechas específicas que aparecen en el cuento. Estos datos son sacados de la onceava edición de la *Enciclopedia Británica* y por tanto el lector asume como verídico el relato. El caso de Tom Castro está basado en un caso real, conocido como el caso de Tichborne, además en el cuento Borges modifica algunas informaciones y fechas. Según Daniel Balderston (1985), existe similitudes de forma y contenido entre el artículo escrito por Seccombe¹¹ sobre el caso Tichborne para la *Encyclopedia*, y el cuento de Borges. La diferencia recae en que Seccombe solo proporciona la información general sobre Arthur Orton (Tom Castro), señala solamente que fue hijo de un carnicero de Wapping nacido en 1834 pero no indica la fecha exacta, Borges la especifica añadiendo que nació el 7 de junio de ese año, dándole al lector una fecha en parte inventada. Lo mismo ocurre con otros detalles como es el año de llegada a Australia, según el artículo de Seccombe, Orton llegó en 1853 pero en el cuento aparece otra fecha, 1861. Además, el apellido Castro no lo adoptó hasta varios años después en 1862 por lo que

¹¹ Seccombe fue un profesor de historia en la Universidad de Londres, autor de *The Age of Johnson* y numerosos ensayos, secretario de redacción del *Dictionary of National Biography*, y un colaborador frecuente de la edición onceava de la *Encyclopaedia*. (Balderston, 1985)

la obra de Borges, a pesar de proporcionar en gran parte información verídica, –pues como ya hemos mencionado se basa en el artículo que Seccombe escribe para la *Encyclopedia*– juega con la información y aporta datos inexactos. Por ejemplo, en el cuento se hace alusión al barco en el que naufraga Tichborne, llamado *Mermaid*, pero en el caso real su nombre es *Bella*, además las fechas de la historia también se encuentran cambiadas, según Borges en 1854 Arthur Orton se encontraba en Chile, pero en el caso real solo se encuentra en Chile por 1849/1850, en 1854 Arthur Orton vivía en Australia (Balderston, 1985).

En el cuento, el narrador se encuentra en primera persona del singular y se trata de un narrador testigo, según Anderson, nunca llega a profundizar en el pensamiento de los protagonistas (1976, p.216). Juega un papel fundamental en la historia pues es quien se encarga de transmitir al lector el relato con datos aparentemente reales. “El impostor inverosímil, Tom Castro” se centra, principalmente, en cuatro personajes, por un lado, nos encontramos con Arthur Orton alias Tom Castro, Ebenezer Bogle, la viuda Lady Tichborne y su hijo Roger Tichborne al que en esta historia se le da por muerto. Para aplicar la hiperrealidad literaria y cómo surge, es necesario establecer los acontecimientos que suceden, pues en este cuento la acción tiene una gran importancia. Arthur Orton nacido en Londres, decide irse de su hogar tras pasar una infancia llena de miseria, cuando llega a Australia se cambia el nombre por el de Tom Castro. Aquí podemos comprobar cómo empieza de forma indirecta la suplantación, su propio nombre es *suplantado* por el ficticio llegando a ser conocido por este, incluso aparece en el título del cuento en lugar de su nombre real. En Sydney conoce a un sirviente negro llamado Bogle con el que entabla una amistad. Mientras leen el diario se percatan de que Lady Tichborne, una mujer viuda de Londres, publica avisos en los periódicos para encontrar a su hijo Roger Charles Tichborne, al que se le dio por muerto tras hundirse el barco *Mermaid*, pero ella sigue con la esperanza de que está vivo. Bogle se aprovecha del dolor y la negación de Lady Tichborne, influyendo a Tom Castro para que finja ser Roger Tichborne, aunque estos no se parecieran entre sí de ninguna manera. La premisa de Bogle para que la suplantación se lleve a cabo con éxito es la siguiente: resulta más verosímil no imitar exactamente pues todas las similitudes que se logren harían resaltar aún más las imperfecciones de la copia.

Renunció, pues, a todo parecido. Intuyó que la enorme ineptitud de la pretensión sería una convincente prueba de que no se trataba de un fraude, que nunca hubiera descubierto de ese modo flagrante los rasgos más sencillos de convicción. No hay que olvidar tampoco la colaboración todopoderosa del tiempo: catorce años de hemisferio austral y de azar pueden cambiar a un hombre. (Borges, 1974, p.303)

Por lo que Castro le escribe a Lady Tichborne afirmando ser su hijo, adjuntando como prueba un recuerdo de su niñez y la ubicación de dos lunares. Pese a que este recuerdo es totalmente ficticio, suponemos que producto de Bogle, Lady Tichborne *recuerda y encuentra* ese recuerdo. Cuando Tom Castro, junto con Bogle, se aparece ante Lady Tichborne en el hotel de París, esta lo reconoce como su hijo. A los pocos años ella muere y el resto de los familiares deciden presentar una querrela contra Tom Castro por “usurpación de estado civil” (Borges, 1974, p.304). Debido a esto, Bogle recurre a buscar el apoyo popular mediante el engaño, y este surge efecto. A pesar de todo, Bogle tiene un accidente y muere, por lo que Tom Castro no puede seguir mintiendo ya que caía en contradicciones por la falta de astucia que tenía Bogle, y es condenado a catorce años de trabajos forzados.

En este cuento nos encontramos primero con la hiperrealidad lectora provocada por el narrador –que en este caso coincide con el autor, Borges– los datos aportados, como ya hemos mencionado con anterioridad, resultan aparentemente verídicos pese a que en los documentos e informes oficiales tengan otras fechas. El narrador confunde al lector, ya que este puede percibir esta historia como *real*, es decir, hiperreal. Como afirma Thomas E. Lyon:

[...] el lector se confunde un poco, ya que él pensó que estaba leyendo una historia verdadera [...] Confunde a propósito la distancia que existe entre él mismo (narrador), sus personajes y el lector, asumiendo una posición no identificable. (1975, p. 61)

Durante el relato, surge la hiperrealidad literaria mediante el personaje de Bogle, quien idea y construye el escenario hiperreal. Según Rodríguez Monegal, “Borges invierte la *verdadera* historia: su Bogle sale del segundo plano y se convierte en la fuerza intelectual que está detrás de Orton” (1973, p.34). Este personaje es el encargado de construir el escenario hiperreal dentro del relato, mediante la premisa de suplantar a Roger Tichborne sin que Tom Castro fuera un “facsímil perfecto”, además es él quien busca información e idea las demás mentiras para sustentar la suplantación.

Otro personaje que contribuye a la creación de la hiperrealidad literaria es Lady Tichborne, ella se niega a creer que su hijo está muerto, es decir, su percepción de los acontecimientos que suceden en el territorio real es diferente. Por ello cuando recibe la carta de Tom Castro afirmando ser su hijo, y aportando como pruebas un recuerdo ficticio, ella *recuerda* y *encuentra* ese recuerdo. Dicho de otro modo, su percepción crea ese recuerdo, como si fuera un simulacro de la hiperrealidad. Cuando ella muere, se rompe una parte del escenario hiperreal literario –nos referimos dentro de la historia, a su percepción– pues era un personaje clave para justificar la suplantación, como se menciona en el cuento: “Además, Lady Tichborne lo había reconocido y es evidente que una madre no se equivoca” (Borges, 1974, p.304) ¿Cómo es posible, entonces, que una madre no reconozca a su propio hijo? Es por ello por lo que señalamos la percepción de Lady Tichborne y su propia hiperrealidad creada a partir de la negación de la muerte, y alentada a continuar mediante falsos recuerdos producidos por Bogle. La ruptura del escenario hiperreal creado por Bogle se transforma, consigue que varias personas creen la hiperrealidad creada y la defiendan. Podemos identificarla cuando escribe la carta al *Times* y provoca que la gente crea en que Tichborne – Tom Castro– está sufriendo esa conspiración de los jesuitas. Pero de nuevo nos encontramos con la muerte como la encargada de romper el escenario hiperreal, la muerte de Bogle supone el fin de este escenario, pero no es definitivo, pues Tom Castro intentó seguir construyendo esta hiperrealidad, incluso después de su estancia en la cárcel. Tanto el personaje de Tom Castro como el de Roger Tichborne forman parte de esta hiperrealidad creada por Bogle, son piezas del escenario hiperreal, personajes claves para el desarrollo de la historia, pero sin contribuir realmente en nada más allá de la construcción hiperreal. “Tom Castro era el fantasma de Tichborne, pero un pobre fantasma habitado por el genio de Bogle” (Borges, 1974, p.305).

Por tanto, demostramos que la hiperrealidad se aplica tanto en la *realidad*, es decir, fuera de la literatura –lo que llamamos *territorio real*– como dentro de esta –hiperrealidad literaria–. Al basarse este cuento en un caso legal con datos verídicos, resulta una prueba de cómo la hiperrealidad también aparece como hecho *real*, –nos referimos a los sucesos que ocurrieron en el territorio real– el engaño producido por Orton –aludimos al caso legal, no al que aparece en el cuento– y cómo afecta la hiperrealidad en la percepción de las personas.

Borges se basa solamente en el artículo de Seccombe¹² para poder construir este cuento. Como ya hemos mencionado, la hiperrealidad literaria surge con el personaje de Bogle, un manipulador, creador del escenario hiperreal dentro del cuento, mientras que la hiperrealidad lectora aparece en el narrador mediante la información que aporta, simulando que es veraz. Es en este cuento donde podemos visualizar los primeros rasgos de la hiperrealidad en Borges, que en los siguientes cuentos se desarrollará con mayor claridad.

3.2.2. “Funes, el memorioso”

Nuestro siguiente cuento es “Funes, el memorioso” de *Ficciones* (1944), ya que consideramos que es un relato ‘puente’ en cuanto al concepto de hiperrealidad. La temática principal es la memoria y el olvido, pero para nuestro análisis nos centraremos en la capacidad de percepción de Funes que origina su gran memoria. Para empezar, es importante señalar, al igual que en los cuentos anteriores, la importancia del narrador, pues es quien conduce la historia. Como hemos dicho anteriormente, el narrador constituye un elemento doblemente hiperreal, por un lado, afecta a la percepción del lector y por otro a la obra en sí. En este caso, nos encontramos ante un narrador-personaje en primera persona del singular, aquí el lector puede sobreentender que se trata de Borges, ya que hace un inciso mencionando su origen argentino “Mi deplorable condición de argentino me impedirá recurrir en el ditirambo” (Borges, 1974, p.485). Durante el relato no se confirma si realmente se trata del propio Borges o no, pero al combinar la narración en primera persona y establecer pequeños detalles sobre su vida, contribuye a que el lector pueda identificarlo como narrador y también como personaje. De la misma manera que ha ocurrido con anterioridad, el lector entra en una confusión al no poder distinguir el Borges literario y el Borges autor. Este juego sutil sobre la ambigüedad que produce el narrador forma parte de la hiperrealidad lectora. La diferencia que se establece con respecto a los cuentos anteriores es la diferente perspectiva sobre la hiperrealidad lectora provocada por el narrador. En “El impostor inverosímil, Tom Castro”, también podíamos identificar a Borges en la voz del narrador, pero la diferencia con “Funes, el memorioso” es que aquí este narrador actúa como personaje dentro del cuento; mientras

¹² Según Balderston, Seccombe no cita para su artículo ninguna fuente, pero se supone que los hechos y datos que presentan son reales pues el caso de Tichborne todavía era reciente. También señala que hay documentos que respaldan su veracidad, como, por ejemplo, resúmenes y actas judiciales de la época. (Balderston, 1985).

que en Tom Castro solamente inicia los primeros rasgos de la hiperrealidad lectora en el narrador, pero este no se implica en el relato más allá de narrar la acción y la hiperrealidad literaria. Por lo que, en “Funes, el memorioso”, podemos afirmar que hay un cambio en cuanto a la percepción del lector, producido por el narrador–personaje que el lector puede identificar como el propio Borges. Según José Pedro Pizarro:

De momento, seríamos Borges, el narrador, nosotros (yo), y Funes; por si fuera humilde el cuadrado, ahora añadimos un nuevo lado: el Funes que rememora Borges (el Funes referido) se bifurca, aparece también el Funes interlocutor. (2012, p.346)

Es decir, no solo hay que tener en cuenta los personajes que se encuentran en el relato, sino también los hechos y personajes *percibidos* por el narrador, que a través de la memoria los recuerda. Pizarro también añade:

Hasta el primer punto y aparte, encontramos tres oraciones más con el verbo “recordar”, como las primeras: con el sujeto omitido y en primera persona del singular. Sin embargo, es curioso que éstas últimas, en contraposición con las tres primeras, no incluyen “aclaraciones”. Al usar este término, hago referencia a la noción de distancia que venimos usando. Nótese cómo los paréntesis que acompañan al verbo “recordar”, imprimen una distancia entre el narrador y lo narrado: estilo indirecto, explicitado. [...] ahora ya no sólo aparecen Funes y el narrador (Borges), lo que antes explicitaba el afuera de la palabra “narrador”, ahora se ha desligado: es el mismo Borges, como personaje, inmerso en los hechos referidos. (2012, p.345)

En cuanto al resto de personajes destacamos al protagonista del cuento Ireneo Funes. Señalamos que el nombre dado a Funes marca ya un rasgo del personaje que el lector puede percibir, *Ireneo* significa “aquel que es pacífico”, mientras que su apellido *Funes*, nos recuerda a la palabra *funesto* que significa “aciago, que es de origen de pesares o de ruina” (Real Academia Española, s.f., definición 1) o “triste y desgraciado” (Real Academia Española, s.f., definición 2). Esta distinción de Funes provoca que el lector pueda intuir su carácter lúgubre. También es importante señalar la presencia de la oscuridad que envuelve a Funes y que la disipación momentánea de esta revela tanto al narrador como al lector, su rostro.

Me dijo que Ireneo estaba en la pieza del fondo y que no me extrañara encontrarla a oscuras, porque Ireneo solía pasarse las horas muertas sin encender la vela. [...] la oscuridad pudo parecerme total (Borges, 1974, p.487)

En el cuento, el narrador relata mediante sus recuerdos cómo conoció a Ireneo Funes, un amigo uruguayo que falleció. Esas memorias que nos cuenta formaran parte de un libro junto con otros testimonios sobre Funes. Mientras el narrador está en Uruguay se encuentra con Funes, quien lo deja asombrado al saber con exactitud la hora sin necesidad de mirar el reloj. Cuando el narrador vuelve a Uruguay en otra ocasión, se entera del accidente que tuvo Funes a caballo quedándose “tullido, sin esperanza” (Borges, 1974, p.486). Funes le pide prestado al narrador algunos de los libros de latín, pues todavía no conocía esa lengua. Al final le presta el volumen *Naturalis historia* de Plinio y un diccionario, *Gradus ad Parnassum*, para que pudiese comprender el contenido del libro. Antes de irse de Uruguay decide visitar a Funes para recoger los libros prestados. Durante la conversación que mantienen, el narrador se da cuenta de que, a causa del accidente, las habilidades memorísticas de Funes habían aumentado de forma prodigiosa. Pero esta capacidad de poder recordarlo todo, de percibirlo, con sumo detalle impedía a Funes pensar. Es aquí donde observamos cómo se produce una paradoja: para pensar es necesario olvidar. Al final, el narrador observa el rostro de Funes, tenía solo diecinueve años, pero se percibía como un “monumental como el bronce, más antiguo que Egipto, anterior a las profecías y a las pirámides” (Borges, 1974, p.490). Funes muere a los veintiún años de una congestión pulmonar. Volviendo a caer en la oscuridad que representa la muerte. Son las últimas líneas del cuento las que causan el clímax del relato, pues se lleva a cabo mediante la contraposición de la breve descripción que realiza el narrador sobre la memoria de Funes, y el anuncio de la muerte de este: “Pensé que cada una de mis palabras (que cada uno de mis gestos) perduraría en su implacable memoria [...] Ireneo Funes murió en 1889, de una congestión pulmonar” (Borges, 1974, p.490).

La percepción tiene un papel muy importante en este cuento, no solo influye la percepción del lector, sino que también nos encontramos con la percepción de los personajes y específicamente en Funes. Como mencionamos, la percepción no solo aparece en la hiperrealidad lectora, también ocurre en la hiperrealidad literaria. En este cuento observamos

cómo aparece esta percepción, tanto en el narrador como en Funes, que provoca la hiperrealidad literaria. Primero en la figura del narrador-personaje, quien utiliza el verbo *recordar* con incisos cuando se refiere a sus recuerdos. Ofrece al lector la sensación de que sus recuerdos no son del todo *reales*, pues son percibidos por él –narrador– y por tanto obtienen su propia interpretación de los hechos. Siguiendo a Nietzsche, no existen los hechos, solamente las interpretaciones (trad. en 2008). En cuanto a la percepción de Funes, esta se encuentra más desarrollada, es decir, su percepción es mayor por lo que su hiperrealidad se encuentra detallada –cada cosa percibida por Funes son los simulacros, por tanto, con una mayor percepción se logra más presencia de simulacros, creando así una hiperrealidad minuciosa basada en su percepción–.

Las últimas palabras que recita Funes en latín significan: “nada de lo que se ha escuchado se puede volver a contar con las mismas palabras”¹³(Borges, 1974, p.487). En esta frase se encuentra presente la teoría de la recepción literaria, pero en lugar de *escuchar* se permutaría por *leer*. La hiperrealidad lectora también aparece en esta frase, puesto que el lector puede percibir este relato según un contexto determinado, como consecuencia de la hiperrealidad literaria. Además, como mencionamos con anterioridad, se produce una confusión inicial entre el narrador-personaje y el autor de forma sutil. Según la teoría de la recepción literaria, el lector puede interpretar un texto literario dependiendo del contexto en el que se encuentre, de esta misma manera, el lector puede percibir la hiperrealidad literaria, y, en consecuencia, la hiperrealidad lectora.

Este cuento nos sirve de ejemplo para demostrar la presencia de la percepción y su relación con la hiperrealidad, pues no solo se produce la hiperrealidad lectora, sino que también encontramos con la hiperrealidad literaria mediante el personaje de Funes y el narrador, y la percepción de ambos juegan un papel fundamental. A diferencia de los demás cuentos, este se centra mucho más en la percepción conectada a la hiperrealidad.

¹³ “ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum” (Borges, 1974, p 487.)

3.2.3. “La biblioteca de Babel”

En nuestro siguiente cuento, “La Biblioteca de Babel” de *Ficciones*, volvemos a encontrarnos con la misma confusión sutil entre el narrador y el autor, tal y como ocurría en Funes, pues las características que nos da sobre él –narrador– nos hacen recordar que se trata del propio Borges –como autor, aparece presente la confusión entre narrador y autor–. Por tanto, también nos encontramos ante una hiperrealidad lectora producida por esta confusión. El único personaje que se encuentra en el relato es solamente el narrador, que es un bibliotecario, quien nos relata la composición de la Biblioteca y su objetivo de encontrar el orden que gobierna esta, es decir, el origen del universo –ya que la *Biblioteca* simboliza el universo–. Este cuento nos sirve en nuestro análisis como introducción a la temática relacionada con la hiperrealidad: el infinito y el universo. Dicha temática se desarrollará en el último apartado de nuestro trabajo. Lo que señalamos de este cuento es principalmente la hiperrealidad lectora, producida por el narrador, y la compleja información que aparece de la estructuración de la biblioteca. Además, se dirige al lector mediante el uso del paréntesis para establecer incisos, lo cual causa una impresión en él: “tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?” (Borges, 1974, p.470). A partir de esta cita, creemos importante señalar que el contenido de este cuento también se relaciona con el lenguaje, primero mediante la conexión con el mito hebreo de la torre de Babel, y segundo por el propio contenido del relato centrándose en el lenguaje: “Un número n de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario; en algunos, el símbolo biblioteca admite la correcta definición de ubicuo y perdurable sistema de galerías hexagonales” (Borges, 1974, p.470). Como hemos mencionado la Biblioteca simboliza el universo, y en las primeras líneas nos revelan esta información: “el universo (que otros llaman la Biblioteca)” (Borges, 1974, p.465). La hiperrealidad literaria, aunque se produce en menor medida con respecto a los demás cuentos, aparece de forma indirecta. El bibliotecario se encuentra en la Biblioteca y en ella percibe todos los libros que su percepción permite, estos libros forman parte del simulacro al que se ve sometido, dando lugar a la hiperrealidad literaria. También su percepción de la Biblioteca como infinita es diferente a la percepción de otros hombres.

Yo afirmo que la Biblioteca es interminable. Los idealistas atribuyen que las salas hexagonales son una forma necesaria del espacio absoluto o, por lo menos, de nuestra intuición del espacio. [...] Quienes

lo juzgan limitado, postulan que en lugares remotos los corredores y escaleras y hexágonos pueden inconcebiblemente cesar, lo cual es absurdo. (Borges, 1974, p.465-471).

Este escenario hiperreal producido por quien gobierna la Biblioteca es en el que se encuentra el bibliotecario, quien busca las respuestas y percibe la infinitud en la que se halla por medio de la experiencia. Se menciona a los idealistas, de nuevo se hace presente el idealismo de Berkeley, en este caso su presencia se justifica por la *intuición del espacio*, es decir, por la sensación del individuo. Ana María Barrenechea ya nos señala el objetivo por el cual ha sido creada la Biblioteca:

La arquitectura geométrica de la Biblioteca de Babel, la precisión de las letras, los despliegues numéricos han sido pensados para transmitir la impresión de un orbe válido por sí mismo y que excluye toda participación del hombre, mundo que en sí mismo es esa ciega divinidad de principio a fin. (1967, p.42)

Es esa impresión que tiene el lector, al igual que es la *realidad* percibida por el bibliotecario, su hiperrealidad que surge de la formación de la Biblioteca, infinita y eterna. Por tanto, la hiperrealidad literaria también se encuentra implícita. Nos llama la atención la mención de los elementos que aparecen en los libros, es decir, todos ellos siguen un orden que varía en cada libro, pero mantiene los mismos elementos: el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto; de la misma forma que tampoco existen dos libros que sean idénticos (Borges, 1974, p.467). Esto nos indica la construcción del universo, mediante un orden establecido, cada libro es un mundo, dentro de este se establece su propio orden. En la Biblioteca puede cambiarse el orden de cada libro, pero no el orden del contenido de este.

3.2.4. “El milagro secreto”

En nuestro siguiente cuento, “El milagro secreto” de *Ficciones*, nos encontramos ante un cambio en la narración, siendo esta en tercera persona del singular, por lo que se trata de un narrador omnisciente. Esta omnisciencia, según Enrique Anderson, es un atributo divino y por tanto no constituye una facultad humana (1976, p.217). Este atributo divino en la narración complementa a la historia y a la hiperrealidad. En el relato, el protagonista – Hladík– le pide a Dios más tiempo para poder terminar su obra antes de que los alemanes le maten. Siguiendo a Anderson “el narrador omnisciente es el microdiós de un microcosmos;

conoce la totalidad de su creación y de sus criaturas” (1976, p.217), por lo que podemos atribuir esta omnisciencia de la narración a Dios. La hiperrealidad se hace presente por la figura del dios, quien es el que provoca el cambio en la percepción del protagonista mediante el tiempo. Dicha percepción cambia, pues se modifica el tiempo *real* –el que transcurre en el territorio real–, un año de Dios equivaldría a un minuto en el tiempo del ser humano. El juego con el tiempo es, a su vez, un juego con la percepción lectora. Por lo que nos encontramos ante una hiperrealidad literaria, pues aparece en la obra, afectando al protagonista y al tiempo. En consecuencia, también se produce una hiperrealidad lectora, pues el lector puede llegar a confundirse de la misma manera que el protagonista, además, las últimas líneas llegan a producir un impacto en él. Al igual que en “La biblioteca de Babel”, nos encontramos con la presencia de Dios como creador. El anhelo del protagonista, como autor –nos referimos a su condición de escritor dentro del relato–, por terminar su obra le lleva a soñar. El sueño es, para Borges, fundamental como escritor y para el proceso de creación literaria. También forma parte de la hiperrealidad, en palabras de Borges:

[...] escribir es un modo de soñar, y uno tiene que tratar de soñar sinceramente. Uno sabe que todo es falso, pero, sin embargo, es cierto para uno. Es decir, cuando yo escribo estoy soñando, sé que estoy soñando, pero trato de soñar sinceramente. (Borges y Ferrari, 1985 p.13)

Este sueño lo podemos asemejar al concepto de hiperrealidad. Durante el sueño del protagonista podemos descubrir rasgos similares a “La biblioteca de Babel”, la presencia del bibliotecario ciego –que también provoca que pensemos en Borges de la misma manera que ocurría en “La biblioteca de Babel”– que ha estado buscando a Dios en una de las letras, que forman parte de los miles de tomos que componen la biblioteca Clementinum; en “La biblioteca de Babel”, el bibliotecario, también ciego¹⁴, ha estado en busca de un libro que explicara el origen y quién rige la Biblioteca –el universo–. Son los sueños un elemento que altera la realidad, creando, en definitiva, la hiperrealidad.

¹⁴ Suponemos que es ciego cuando afirma “ahora que mis ojos casi no pueden descifrar lo que escribo” (Borges, 1974, 465)

3.2.5. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” es el cuento que hemos seleccionado por su completa presencia de la hiperrealidad. Si en los cuentos anteriores habíamos podido observar las diferentes maneras en las que aparecían la hiperrealidad, en este se agrupa una mayor manifestación hiperreal. Nos volvemos a encontrar con un narrador en primera persona del singular y, según la clasificación de Anderson, nos encontramos ante un narrador testigo, pues nunca alcanza a penetrar el pensamiento del protagonista (1976, p.215-216): “sentí un vértigo asombrado y ligero que no describiré porque esta no es la historia de mis emociones sino de Uqbar y Tlön y Orbis Tertius” (Borges, 1974, p.434). Este tipo de narrador vuelve a provocar la hiperrealidad lectora, al igual que ocurría en “Funes, el memorioso” o en “La biblioteca de Babel”, y el lector puede identificarlo como Borges. En el relato nos encontramos a este narrador como personaje –narrador-testigo– mediante una conversación con Bioy Casares, se menciona la existencia de un artículo sobre Uqbar –al narrador le llama la atención la mención de la frase “Los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres (Borges, 1974, p. 431)– dentro de *The Anglo-American Cyclopedia* pero cuando van a buscar más información en un ejemplar no aparece. Pero al día siguiente, Bioy Casares encuentra el artículo y se lo lleva al narrador. La única diferencia que encuentran entre la comparación de los ejemplares, aparentemente idénticos, es el artículo de Uqbar. Lo que llama la atención de dicho artículo es la anotación de que la literatura de Uqbar era de carácter fantástico y las epopeyas y leyendas que aparecían nunca hacían referencia a la realidad, solamente a dos regiones imaginarias (Borges, 1974, p.432). Tras una búsqueda para obtener más información, no encontraron nada más. Después de dos años encuentra la enciclopedia llamada *A First Encyclopaedia of Tlön. Vol. XI. Hlaer to Jangr* donde aparece la historia de un planeta desconocido llamado Tlön. Las descripciones de la forma de vida de los habitantes de Tlön y de su lenguaje llaman la atención. El idealismo¹⁵ es la base del pensamiento de dicho mundo: “Las naciones de ese planeta son –congénitamente– idealistas. Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje –la religión, las letras, la metafísica– presuponen el idealismo.” (Borges, 1974, p. 435). Tras las descripciones

¹⁵ Hemos mencionado en este trabajo con anterioridad la presencia de la corriente filosófica idealista de Berkeley. Su aplicación a este cuento guarda relación con la hiperrealidad como hemos señalado en el apartado 3.1.2. (página 14). Para más información véase: (Sobrevilla, 1995).

del sistema del lenguaje, la forma de vida y la cultura de Tlön, nos llama la atención la posdata, fechada en 1947 siendo la fecha de publicación del cuento 1940, en ella se aclara algunos puntos sobre el origen de Tlön. Orbis Tertius corresponde a una sociedad secreta del siglo XVII que sugirió inventar un país; tras dos siglos manteniendo la disposición hereditaria de la obra vuelve a resurgir esta fraternidad en América a manos de un ascético millonario llamado Ezra Buckley, y este propone la construcción de un planeta ilusorio en lugar de un país. La construcción del planeta, su historia y detalles, se añade a la enciclopedia. Luego de confeccionar cuarenta volúmenes de la enciclopedia de Tlön se decide enviar un volumen a uno de los colaboradores, quien resulta ser Herbert Ashe. Herbert muere antes de poder leer la enciclopedia, pero quien lo lee en su lugar es el narrador. Luego de esto en 1944 se encuentra los cuarenta volúmenes y se difunde este hecho por todo el mundo. El narrador da a entender que llegará un momento en el que el mundo se convierta en Tlön:

Si nuestras previsiones no erran, de aquí a cien años alguien descubrirá los cien tomos de la Segunda Enciclopedia de Tlön. Entonces desaparecerá del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. (Borges, 1974, p. 443)

Es decir, el mundo –la realidad– se verá reemplazada o *suplantada* por la realidad de Tlön, por la hiperrealidad.

Además, a diferencia de los demás cuentos, se mencionan una gran multitud de autores, tanto reales como ficticios, para ofrecer verosimilitud en la obra, estos se encuentran mezclados de forma que confunden al lector, por lo que observamos la presencia de una hiperrealidad lectora. La narración del relato se presenta con “aparente seriedad y cientificidad” (von Werder, 2013, p.112) junto con descripciones, autores, fuentes ficticias y reales, el uso de las notas al pie de página y el uso de diferentes lenguas para aportar rigor científico, contribuyen a alcanzar esa hiperrealidad lectora. En palabras de Sophie Dorothee von Werder:

La descripción detallada de las pesquisas de aparente cientificidad, llevadas a cabo por el narrador, desorienta al lector en cuanto a la ficcionalidad de todos los contenidos narrados. En cuanto al narrador se identifique con el autor, se sugiere que Tlön repercute en el mundo que el autor, y también el lector, perciben como real. (2013, p.113)

En relación con la hiperrealidad literaria, podemos identificarla en el propio relato en sí, es decir, el narrador como testigo es también partícipe del relato. Tlön afecta al espacio – el territorio real– del narrador, y por tanto también le afecta a él como narrador-personaje. “Tlön tiene influencia en el mundo real del narrador, cobrando de esta manera calidad de simulacro” (von Werder, 2013, p.113). La intrusión del mundo fantástico en el mundo real (Borges, 1974, p.441) es lo que causa la aparición del simulacro y por ende de la hiperrealidad. La realidad cedió en más de un punto (Borges, 1974, p.442), y en consecuencia traspasa la *ficción*, creando el simulacro. El espejo nos sirve como símbolo, es la puerta a otros mundos, al mundo de Tlön, por tanto, creemos conveniente señalar que el espejo es también conductor de la hiperrealidad presente en el cuento. Ya el narrador advierte que el descubrimiento de Uqbar se debe a “la conjunción de un espejo y de una enciclopedia” (Borges, 1974 p.431). También llama la atención la declaración de intenciones de forma indirecta que realiza Borges en la obra:

“Bioy Casares nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a pocos lectores –a muy pocos lectores– la adivinación de una realidad atroz o banal.” (Borges, 1974, p.431)

Nos refleja, mediante el personaje de Bioy Casares, los métodos de creación literaria que utiliza, como hemos mencionado, Borges juega con la confusión del lector, a veces mediante el narrador, quien omite al lector información para conseguir sorprender al final de la obra. Otras veces, utiliza el oxímoron como elemento del lenguaje, entre otros. Además, podemos observar cómo la frase original de la que se menciona al inicio por Bioy Casares – “los espejos y la cópula...”– es diferente, lo que nos llama la atención es la mención del universo como carácter ilusorio: “*Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma.*” (Borges, 1974, p. 432). La hiperrealidad literaria aparece como punto de inicio en esta frase. El universo visible, es una ilusión, es falso, pero se hace pasar por verdadero.

3.2.6. “El jardín de los senderos que se bifurcan”

En nuestro siguiente cuento, “El jardín de los senderos que se bifurcan” *Ficciones*, se sigue manteniendo el narrador en primera persona del singular, además se trata también de un narrador-testigo (Anderson, 1976, p.215-216) al igual que en Tlön. El narrador inicial vuelve a confundir al lector, no sabe quién narra, pero puede suponer que se trata del autor. Tras una breve declaración lleno de datos sobre una ofensiva británica durante la Primera Guerra Mundial¹⁶, se produce un cambio en el narrador, ya que, quien continúa el relato es Yu Tsun, el protagonista. En este caso la hiperrealidad lectora por medio del narrador no es significativa, podemos decir que se produce de forma sutil al principio, pero no aporta en nuestro análisis mayor trascendencia. El narrador-personaje es un espía alemán que nos cuenta cómo huye de Richard Madden –un irlandés al servicio de Inglaterra– para evitar ser asesinado por él. La narración *in medias res* del narrador-personaje, Yu Tsun, constituye un inicio más dramático, y tiene como objetivo captar la atención del lector ante la falta de información¹⁷. En este cuento contamos con una estructura hipertextual, que nos recuerda a la figura del laberinto. A diferencia de los demás cuentos, la importancia de la estructura es esencial para analizar la hiperrealidad literaria –y también la hiperrealidad lectora– por lo que hemos dividido en tres partes el relato. En la primera parte, junto con el narrador inicial en primera persona, como ya hemos indicado, se produce confusión en el lector –además del cambio a un narrador-personaje– y por tanto se forma levemente la hiperrealidad lectora como punto de partida. En la segunda parte se desarrolla la persecución de Yu Tsun y dentro de esta nos encontramos con la tercera parte, la historia del libro “El jardín de los senderos que se bifurcan” y el tema del laberinto. La tercera parte se encuentra dentro de la segunda, es decir, se introduce cuando todavía no ha terminado la segunda, por lo que se interrumpe la narración de esta para iniciar la tercera; cuando la tercera parte finaliza, se vuelve a retomar la narración de la segunda parte. Por lo que esta estructura es la que también provoca la hiperrealidad lectora, pues la distracción de la segunda parte con la historia de la tercera puede llegar a desconcertar al lector. Es un cuento dentro de otro cuento.

¹⁶ En el cuento nos ofrece la fecha 1916, el lector puede suponer que los acontecimientos que nos va a narrar se desarrollan en el contexto de la Primera Guerra mundial.

¹⁷ “Faltan las dos páginas iniciales” (Borges, 1974, p472.)

En este cuento es fundamental el símbolo del laberinto, no solo por su referencia al universo y a las líneas temporales, sino por su condición hiperreal. Cuando se descubre que el libro y el laberinto son lo mismo, hay una aclaración, se señala que el concepto de universo que aparece es según la percepción de Ts'ui Pên —el antepasado del narrador-protagonista—. “*El jardín de senderos que se bifurcan* es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên” (Borges, 1974, p.479) por tanto observamos cómo se refiere a la hiperrealidad, en este caso es una hiperrealidad literaria ya que es producto de Ts'ui Pên. También observamos cómo aparece en el narrador-protagonista, y, a su vez, se rompe la distracción del lector al finalizar la tercera parte con la aparición de Richard Madden.

Volví a sentir esa pululación de la que hablé. Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas. Esas personas eran Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo. Alcé los ojos y la tenue pesadilla se disipó. En el amarillo y negro jardín había un solo hombre; pero ese hombre era fuerte como una estatua, pero ese hombre avanzaba por el sendero y era el capitán Richard Madden. (Borges, 1974, p.479-480)

Cuando Yu Tsun menciona que *volvió a sentir*, en realidad quiere decir que *volvió a percibir*, y por tanto todo lo que percibe forma parte del simulacro, de la hiperrealidad literaria. La ruptura de su percepción “alcé los ojos y la tenue pesadilla se disipó” es un elemento para indicar al lector tanto la finalización de la hiperrealidad en Yu Tsun como la continuación de la segunda parte —la persecución de Richard Madden—. Para finalizar, el cuento acaba con Yu Tsun detenido por Richard Maden, pero cumpliendo su objetivo de informar a sus superiores. Este final puede ser desconcertante para el lector, aparenta que ha quedado inconcluso, pero creemos que no es así. Observamos que este cuento borgiano representa en sí un laberinto. Se producen dos líneas temporales cuando el narrador inicial nos informa, que las tropas británicas tenían planeado bombardear la línea Serre-Montauban, pero debido a las lluvias torrenciales *nada significativas* se atrasaron. Al finalizar el cuento, el lector puede concluir que realmente se produjo el atraso debido a que Yu Tsun cumplió con su objetivo de informar a sus jefes alemanes. El lector percibe dos finales diferentes en este cuento, y por tanto forman parte del laberinto hiperreal, pues estos finales supondrían los simulacros que el lector percibe. No solo esto, sino también al principio del cuento, el lector puede intuir la presencia del laberinto cuando uno de los niños le menciona al protagonista que la forma de llegar a la casa del doctor Stephen Albert era tomando el camino

a la izquierda y en cada encrucijada doblar a la izquierda (Borges, 1974, p. 474). También al principio Yu Tsun nos da a entender en que el laberinto es infinito, a través de su pensamiento:

[...] lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos... Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implican de algún modo los astros. (Borges, 1974, 475)

Adelanta al lector la estructura del laberinto que hemos observado: infinito. Cuando menciona que este laberinto abarcara el pasado y el porvenir, tiene relación con lo que ya hemos planteado, supone que cada ramificación se trata de una línea temporal. También se mencionan a los astros, podemos identificarlo con el concepto de universo. Además, aparece en este cuento la hiperrealidad de los mundos paralelos, pues la creación de este laberinto supone también la existencia de mundos que surgen de las ramificaciones del laberinto, en relación con el universo y los astros. Everett señala que el universo no solamente se reduce a lo que *vemos* –en este caso señalamos que es lo que percibimos– si no que está compuesto a su vez de otros mundos posibles que se ramifican o bifurcan (De Toro, 2006, 59). El propio camino hasta llegar a la casa del doctor forma parte de un laberinto pues el “camino bajaba y se bifurcaba, entre las ya confusas praderas” (Borges, 1974, p. 475). El personaje del doctor resulta intrigante pues podemos llegar a pensar que él ya sabe lo que sucederá, al principio cuando el protagonista llega a la casa habla directamente en el idioma del protagonista, luego al descubrir que Ts’ui Pên es el antepasado de Yu Tsun, empieza el relato de *El jardín de los senderos que se bifurcan*. La mención del cuento *1001 Noches* aparece también de forma sutil en “Tön Uqbar Orbis Tertius”, pues el número de las páginas de la enciclopedia de Tlön era 1001 (Borges, 1974, p.434). Este número capicúa se encuentra relacionado con el infinito pues empieza y acaba de la misma manera, siendo inevitable que se repita, al igual que pasa en el cuento *Las mil y una noches* y de la misma manera ocurre en “Tlön Uqbar Orbis Tertius”, la mención del número 1001 en relación con el infinito, es uno de los ejemplos que propone el doctor Albert para la confección de un libro laberíntico e infinito. Pero la novela *El jardín de los senderos que se bifurcan* resulta caótico, no se trata de un problema del espacio, sino del tiempo.

3.2.7. “La muerte y la brújula”

A continuación, en “La muerte y la brújula” *Ficciones*, tenemos de nuevo un cambio del narrador en tercera persona del singular. Según Anderson este cuento clasifica su narrador como *quasi omnisciente*, es decir, tiene la capacidad de observación similar al narrador omnisciente, pero sin desarrollar psicológicamente a los personajes (1976, p.217). Se mantiene la estructura de un relato policial, en relación con el cuento anterior podemos establecer un patrón de laberinto, que se revela al lector al final de la obra. Para nuestro análisis nos hemos centrado, primero, en el concepto de simulacro que aparece, y segundo, en el giro final del cuento como conductor de la hiperrealidad. La trama se centra en una serie de asesinatos que han tenido lugar en una ciudad –de la que desconocemos el nombre–, los detectives que se encuentran a cargo de estos crímenes son Treviranus y Erik Lönnrot –nuestro protagonista–. Los asesinatos están relacionados mediante el misticismo judío, y esto llama la atención de Lönnrot pues halla un texto en el que hace referencia al Nombre Divino. Cada asesinato ocurre el día tres de cada mes en un punto cardinal distinto, y siempre se relacionan con el texto encontrado. Tras el tercer asesinato aparece el inspector Lönnrot sospecha de la posibilidad de un cuarto asesinato, pues el Nombre Divino dentro de misticismo judío corresponde al Tetragrámaton, este se encuentra formado por cuatro letras hebreas que forman el nombre de Dios. En cada asesinato se puede observar la frase “la primera/segunda/última letra del Nombre ha sido articulada” (Borges, 1974, p.500-502). Encuentra el día y el lugar donde va a ocurrir el cuarto asesinato, sin saber que es el suyo. Se descubre al final que todo ha sido un engaño creado por Red Scharlach con la finalidad de poder asesinar al detective para vengar la muerte de su hermano, y termina matando a Lönnrot.

El personaje de Trevinarius menciona “¿y si la historia de esta noche fuera un simulacro?” (Borges, 1974, p.503) el tercer crimen es un simulacro, la percepción de Trevinarius sobre las pistas que se muestran hacen que desconfíe de ellas, en cambio el detective Lönnrot las percibe como verosímiles. Llama la atención la mención de forma explícita de simulacro, la suplantación de Scharlach que provoca que se lleve a cabo un cuarto crimen, pero que en ojos del público son solamente tres crímenes en total. Realmente todos los crímenes cometidos son simulacros. Scharlach, el antagonista, es quien crea el escenario

hiperreal de la misma manera que Bogle en “El impostor inverosímil, Tom Castro”. Es quien engaña al detective Lönnrot, el escenario hiperreal que construye a través de los crímenes provocan que Lönnrot los perciba como reales, construyendo así su propia *realidad* –aquí se ve reflejado la hiperrealidad literaria–. La forma en la que se establecen las pistas alude a la imagen del laberinto, además en el cuento se mencionan en varias ocasiones.

El personaje de Scharlach resume la formación del laberinto de la siguiente manera:

En esas noches yo juré por el dios que ve con dos caras y por todos los dioses de la fiebre y de los espejos tejer un laberinto en torno del hombre que había encarcelado a mi hermano. Lo he tejido y es firme: los materiales son un heresiólogo muerto, una brújula, una secta del siglo XVIII, una palabra griega, un puñal, los rombos de una pinturería. (Borges, 1974, p.506)

También la mansión Triste-le-Roy simboliza el laberinto mediante las descripciones que hace el detective Lönnrot. La inclusión de los espejos provoca que la percepción del protagonista se vea afectada. La hiperrealidad provocada por el antagonista es revelada al final, por lo que tiene un impacto en el lector desconcertándolo. Esto causa que su percepción del relato cambie, replanteándose todo el cuento de nuevo. La creación del escenario hiperreal no solo afecta al protagonista, sino también al lector, de la misma manera que ha supuesto un ‘engaño’ a Lönnrot también lo ha sido para él.

La muerte y la brújula es entonces un relato policíaco con marcadas implicaciones metafísicas, pero nunca deja de ser un simple juego intelectual, no sólo entre los dos rivales Lönnrot y Scharlach, sino entre Borges y el lector también. (Fama, 1983, p.173)

3.2.8. “Las ruinas circulares”

El último cuento que hemos analizado del libro de *Ficciones* es “Las ruinas circulares”. Aquí también nos encontramos con un narrador en tercera persona del singular. Al igual que en otros cuentos, por ejemplo, “El milagro secreto”, el narrador es omnisciente. La presencia del infinito, de un círculo infinito, vuelve a obtener importancia. También el sueño como elemento clave de la historia. Un hombre gris sin nombre intenta crear otro hombre a través del sueño, el soñador es el resultado del sueño de otro soñador que también sueña, por lo que la realidad de esos soñadores se ve alterada, puesto que lo que en verdad

perciben es una infinita hiperrealidad. La determinación del hombre gris es soñar con otro hombre, afirma que su propósito no es imposible pero sí sobrenatural, quería soñar al otro hombre con una integridad minuciosa e imponerlo en la realidad (Borges, 1974, p. 451).

La creación de otro hombre –el soñado– es un simulacro, y por tanto la condición del soñador también lo es ya que a su vez también es el soñado de otro soñador: “Temió que su hijo meditara en ese privilegio anormal y descubriera de algún modo su condición de mero simulacro” (Borges, 1974, p.454). Esta condición causa la hiperrealidad literaria, es más, no es hasta el final del cuento cuando el soñador se da cuenta de su condición de soñado, por lo que su percepción cambia. Durante el relato percibe su propia *realidad*, aceptando como veraz lo que sus sentidos captan, es decir, la hiperrealidad:

“Caminó contra los jirones de fuego y estos no mordieron su carne, estos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñando”. (Borges, 1974, p.455)

La confusión entre la condición de simulacro no solo ocurre en el soñador, sino también en el soñado, y, por tanto, en el resto de los soñadores-soñados del bucle infinito. La hiperrealidad lectora aparece al final, al igual que el soñador, el lector se sorprende ante la revelación de la condición del soñador. El desconcierto que supone puede llegar a la confusión del lector y a replantearse otra vez la historia –hiperrealidad lectora–. El sueño supone un elemento conductor de la hiperrealidad. También aparece la filosofía idealista de forma en la que la existencia del soñado solo existe en la mente del soñador, es creado a partir de su imaginación. La presencia del idealismo guarda relación con la hiperrealidad como hemos visto con anterioridad. La hiperrealidad literaria en este cuento es el resultado de la confusión del soñador ante lo que ha percibido como *real* siendo en realidad un simulacro de otro soñador, y el idealismo es la creación del soñado mediante la acción de imaginar o soñar.

Nos llama la atención la creación del soñado, los sueños del soñador son caóticos, de forma similar al caos del universo, la aparición de un anfiteatro circular (Borges, 1974, p. 452) nos puede recordar a la forma del universo. Podemos incluso comparar al soñador con la figura de Dios, por lo que podemos decir que somos un sueño de Él. El soñador se propone

buscar “un alma que mereciera participar en el universo” (Borges, 1974, p. 452), es decir, formar un alma con el mismo conocimiento que tiene el soñador para realizar las mismas acciones que él. Para la creación del soñado, primero se sueña un alma, pero falla en el intento, pero luego forma el cuerpo humano mediante los sueños, al que más tarde le da vida.

3.2.9. “El inmortal”

“El inmortal” de *El Aleph* (1949) es un cuento que, como su propio nombre indica, trata la temática de la eternidad. Pero nosotros nos centraremos en su relación con la hiperrealidad. Lo primero que queremos destacar es el juego de la narración. Podemos dividir al narrador en tres partes. En la primera nos encontramos ante un narrador en tercera persona del singular, y, como hemos visto anteriormente, este puede corresponder al autor, produciéndose de forma sutil la hiperrealidad en el lector. Además, señalamos que la estructura de esta narración nos recuerda a la técnica del manuscrito encontrado. La importancia que tiene dicha técnica es que añade mayor verosimilitud al cuento, lo mismo ocurre con los datos aportados, ofrece una apariencia que el lector puede tomar como *real*. En cuanto al segundo narrador, se encuentra en primera persona del singular, es un narrador-protagonista, Marco Flaminio Rufo, quien desarrolla la mayor parte de la historia. Y el último narrador, también en primera persona del singular vuelve a confundir al lector, al igual que en el narrador inicial –y por tanto aparece de nuevo la hiperrealidad lectora de forma sutil–. Es este último narrador quien traslada al lector una mayor sensación de veracidad, además, objeta algunas cuestiones sobre lo que el narrador-personaje nos ha relatado, y ofrece sus ideas sobre dicho relato. Como afirma Alazraki:

Las incongruencias y anacronismos que al principio del relato tanto nos confunden, se aclaran al final y el cuento recupera esa coherencia esencial que en todos los cuentos de Borges hilvana los detalles más dispares y contradictorios en una unidad incuestionable. (1968, p. 70)

Este narrador final nos señala la presencia de la hiperrealidad literaria del cuento, de los relatos narrados: “La historia que he narrado parece irreal, porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distintos.” (Borges, 1974, p.543). Además, también surge la hiperrealidad literaria en voz del narrador, pues este pone en duda la veracidad de los capítulos, *percibe* la posibilidad de que haya algo falso:

Me consta que se ajustan a la verdad, pero en los primeros capítulos, y aun en ciertos párrafos de los otros, creo percibir algo falso. Ello es obra, tal vez, del abuso de rasgos circunstanciales, procedimiento que aprendí en los poetas y que todo lo contamina de falsedad, ya que esos rasgos pueden abundar en los hechos, pero no en su memoria... Creo, sin embargo, haber descubierto una razón más íntima. La escribiré; no importa que me juzguen fantástico. (Borges, 1947, p 542-543.)

En cuanto al narrador-personaje, también tiene conciencia de la presencia de la hiperrealidad: “Fácilmente aceptamos la realidad, porque intuimos que nada es real” por lo que es una hiperrealidad –en este caso, suponemos que se refiere a su percepción–, se percibe que ‘nada es real’ pero se acepta porque no podemos distinguir la realidad original de la que surge de ella. Por tanto, la presencia de hiperrealidad se produce, sobre todo, en el juego de narradores, y también en los elementos mágicos como es el laberinto o la temática de la eternidad, que causan una hiperrealidad literaria.

3.2.10. “El Aleph”

Para finalizar con nuestro análisis, hemos elegido “El Aleph” de *El Aleph* como cuento que recoge las ideas principales de la hiperrealidad. La historia se centra en tres personajes, el propio Borges, Beatriz Viterbo que, aunque está muerta, tiene un papel fundamental en esta narración, y Carlos Argentino Daneri, primo de Beatriz. Lo que queremos destacar es la importancia del Aleph, es decir, la descripción de la experiencia del protagonista, Borges, donde se recoge la idea esencial de la confrontación del hombre con el infinito, con la eternidad. Debemos tener presente que el narrador se encuentra en primera persona del singular, pues el lector ya no debe de suponer que se trata del autor, como hemos visto en “La torre de Babel” o “Tlön Uqbar, Orbis Tertius”. En este cuento se menciona explícitamente el nombre de Borges, identificándolo de forma total con el narrador. Esto propicia la dificultad de que el lector pueda distinguir la realidad de la ficción –el autor y el personaje– dando como resultado una hiperrealidad surgida de este relato mediante la narración, una hiperrealidad lectora total. Podríamos decir que la hiperrealidad se ve reflejada con más claridad cuando Borges descubre el Aleph, es decir, el lugar en el que se encuentra (el sótano de la casa de la calle Garay) y la oscuridad que le rodea hace propicia que se cree una percepción distinta a la realidad y sea percibida por Borges en forma de Aleph. Es aquí

donde aparece reflejada la hiperrealidad literaria, el narrador–protagonista percibe *otra realidad*.

Nuestro protagonista en un primer momento piensa que Carlos Argentino le ha drogado para matarle, pero después observa como aparece el Aleph, ante esta premisa, podemos partir de que la realidad hiperreal creadora del Aleph solo aparece en determinadas circunstancias, que, aunque puede existir otras explicaciones (como la que piensa Borges en un principio, sobre si le ha drogado o no), la percepción del Aleph es tan auténtico y grandioso que se toma por veraz, creando así esta hiperrealidad literaria. Además, podemos interpretar el descenso de Borges al sótano, como el inicio de la creación de la hiperrealidad –literaria– que originará el Aleph. Este descenso podemos asemejarlo¹⁸ al descenso de Dante al infierno en *La divina Comedia*, según Emir Rodríguez Monegal:

En realidad, *El Aleph* es una reducción paródica de la Divina Comedia. Desde ese ángulo, ‘Borges’ es Dante, Beatriz Viterbo es Beatrice Portinari (tan desdeñosa del poeta florentino como lo es la argentina del autor) y Carlos Argentino Daneri es a la vez Dante y Virgilio. Su nombre Daneri es una abreviatura de Dante Alighieri; como Virgilio, es un poeta didáctico y un guía para la visión del otro mundo. Hay una diferencia importante: Borges procura condensar en dos páginas lo que Dante (muy sabiamente) se negó a hacer al concluir su Comedia. (1985, p.372)

Al igual que podemos establecer una relación entre el sótano y el mito de la caverna de Platón (Tubio, 2006). Según María Luján Tubio “el término *simulacro*, que retoma Baudrillard, ha sido previamente utilizado con relación a la Teoría de las Ideas que Platón presenta en *La República*” (Tubio, 2006). La caverna puede ser vinculado con el sótano debido a que presentan las siguientes similitudes: del mito de la caverna solo nos interesa la primera parte, en el que se relata como los prisioneros permanecen quietos, inmóviles, encadenados en la oscuridad y observando la pared en la que se proyectan sombras, estos prisioneros creen que aquello que contemplan es real; mientras que el “El Aleph” Carlos Argentino le indica a Borges lo que debe de hacer para poder vislumbrar el Aleph, presentando varias analogías de la siguiente forma:

¹⁸ Borges desmiente la conexión entre el Aleph y Dante, pero la mayoría de los críticos establece que hay una conexión implícita entre ambas obras.

Ya sabes, el decúbito dorsal es indispensable. También lo son la oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular. Te acuestas en el piso de baldosas y fijas los ojos en el decimonono escalón de la pertinente escalera y te quedas solo. Algún roedor te mete miedo ¡fácil empresa! A los pocos minutos ves al Aleph. (Borges, 1974, p.624)

De esta forma se llega a la conclusión de que tanto el mito de la caverna como “El Aleph” tienen una relación entre ellas, ambas presentan una hiperrealidad originada mediante la influencia del entorno, es decir, por medio de la inmovilidad y la oscuridad, provocan que la ‘realidad’ se altere. La presencia de la oscuridad también la hemos podido observar en Funes. Debemos tener en cuenta, como ya hemos mencionado, de que la literatura borgiana va a estar influenciada por varias obras y autores clásicos. Ambos son relatos descriptivos sobre la ‘realidad’ de nuestro conocimiento. María Luján resume así la concepción de hiperrealidad (o simulacro) en el cuento borgiano:

Borges nos prepara para el encuentro con la ambigüedad y dualidad que yace en su tan discutida revelación. Lejos de tratarse de una experiencia puramente sublime como aquella que conmueve a Dante en el *Paradiso*, el aleph evoca lo abyecto mediante la aparición de imágenes desagradables y aterradoras, y mediante la alusión a una realidad múltiple, desconocida, en donde gobierna la incertidumbre (...) el contacto con lo sublime que altera la vida del protagonista revela una visión totalizadora del universo (por lo tanto un simulacro) que despierta un sentimiento de vacuidad y de repugnancia en el personaje principal y eventualmente en el lector. (2006)

Como habíamos visto en “El inmortal”, la aceptación de la realidad que intuimos – percibimos– es la hiperrealidad. No hay distinción entre lo real y lo ficticio, entre lo real y lo hiperreal. Como ya hemos mencionado, es el propio Borges que, a través de su experiencia como protagonista, nos intenta describir el Aleph infinito, pero añade en sus posdatas (años después de su experiencia con el Aleph del sótano) que ese Aleph no es verdadero, pues según Borges, “Yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, y creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph” (Borges, 1974, p.627). Al final de “El Aleph” Borges resume en pocas líneas la idea esencial de la hiperrealidad, añadiendo lo siguiente:

¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz. (Borges, 1974, p.628)

En estas líneas finales Borges nos señala cómo la percepción del Aleph del sótano se difumina y queda en el olvido, llegando al punto de que es el propio protagonista quien duda acerca de lo experimentado en aquel sótano de la casa de la calle Garay, duda de la ‘realidad’ que percibió. Incluso el recuerdo de su amada Beatriz Viterbo empieza a quedar en el olvido haciendo difícil la recreación de la realidad y recurriendo a ‘falsear’ esos recuerdos (Tubio, 2006). Al igual que ocurría en el personaje de Lady Tichborne, quien *recordaba* un falso recuerdo, ficticio, pero su percepción ‘falsea’ también su memoria originando que lo acepte como *real*.

Para finalizar, en todos estos cuentos hemos podido observar cómo se aplica la hiperrealidad de forma diversa, desde el narrador como conductor de la hiperrealidad, hasta el tiempo como elemento que provoca la ruptura entre lo *real* y lo *ficticio*. También observamos cómo surge mediante los personajes, que en ocasiones crean el escenario hiperreal. Los símbolos son preceptores de esta hiperrealidad, y pueden causarla tanto en el lector como en la obra.

A modo de conclusión sobre nuestro análisis, podemos seguir a Ana M^a Barrenechea sobre Borges y la creación de la hiperrealidad:

Acosado por un mundo demasiado real, pero que al mismo tiempo carece de sentido, busca Borges liberarse de su obsesión creando otro mundo de fantasmagorías tan coherente que nos hace dudar, de rechazo, de la misma realidad en que nos apoyábamos. (1984, p.19)

3.3. Temas recurrentes en relación con la hiperrealidad

Los temas que hemos elegido se encuentran presente en la mayoría de los cuentos analizados, consideramos conveniente incluirlos en nuestro trabajo, debido a que son elementos claves que forman parte de la construcción de la hiperrealidad. La metafísica es un tema presente en la mayoría de estos cuentos, intenta responder a preguntas relacionadas con el ser humano, la existencia y los principios de la realidad. Esta última cuestión ha originado lo que se conoce como ‘los problemas de los universales’, pues son problemas que surgen del concepto de la percepción del individuo con la realidad –en relación con el tiempo y el espacio– y a la formación del mundo o universo. Estos problemas están presentes en los

cuentos de Borges, ya que se encuentran planteados a través de elementos como los laberintos, los espejos, las ruinas circulares o la biblioteca.

La temática en los cuentos de Borges es muy variada, por ello solamente nos hemos centrado en las que se relacionan con la hiperrealidad. Dichos temas son el infinito y su relación con el universo, y la presencia del misticismo judío. Para empezar, partimos del último cuento analizado, “El Aleph”, en el que la presencia del infinito y el universo se encuentra en el propio símbolo ‘aleph’. Antes de aplicar la teoría del infinito –propuesta al inicio de nuestro trabajo–, es necesario saber qué significa ‘el aleph’, pues de todos los símbolos que se presentan en los cuentos es el más llamativo y extraño para el lector. El Aleph es la primera letra del alfabeto hebreo (א) (Alazrki 1968 p.53) y representa el número uno, pero dentro de la tradición judía es la representación de una de las tres letras ‘madres’¹⁹(אמנ); las letras madres son la representación de las letras originales con las que se forma el resto de las letras del alfabeto, y también simbolizan los tres elementos fundamentales que mantiene toda la existencia: el soplo de la vida (el aire o el viento) א, el agua נ y el fuego מ. En este caso el Aleph se identifica con el aire, con el soplo de la vida (s.a. 2013), asimismo de acuerdo con el *Sefer Yetzirah* (s.a. 2004) el Aleph²⁰ produjo la emanación del espíritu de Dios. En la tradición judía la escritura es muy importante, puesto que creen en la formación del mundo y el universo a través de ella, es decir, el macrocosmos (el universo) y el microcosmo (el hombre) son vistos como el resultado de la combinación de estas letras místicas. El *Sefer Yetzirah* explica como se creó el mundo por medio de la palabra de Dios otorgando un significado cabalístico a las letras del alfabeto, entre ellas destacan las letras ‘madres’. En relación con la teoría presentada, sobre la teoría del infinito, es preciso señalar que en el ámbito de la tradición judía esta se relaciona con su valor numérico, puesto que el Aleph simboliza a Dios (refiriéndose al monoteísmo), un solo Dios, un solo Aleph. Debemos incluir también la identificación de Dios con el Aleph en el sentido de que Dios (como ser omnipotente, omnipresente y omnisciente) sería el Aleph de Borges, es decir, utiliza ‘la escritura de dios’ para crear un mundo que el lector puede concebir como hiperreal, este proceso creador nos hace pensar que Borges, como autor, es un dios de su

¹⁹ Las letras ‘madres’ están relacionadas con la simbología cabalística que Borges tiene en sus obras.

²⁰ El Aleph se identifica también con el Ruaj que además de significar aire o aliento de vida significa ‘espíritu’. (Lévy, 1976). Además, Borges lo menciona en su entrevista con Osvaldo Ferrari. (1985, p. 12).

propio mundo y que él, como protagonista de su cuento –“El Aleph”–, obtiene una revelación mística, ya que en un instante tiene conocimiento del mundo, del universo, al igual que Dios. Como menciona Borges:

[...] vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjeturas, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. (Borges, 1974, p.626)

Y no solo observamos este proceso creador en “El Aleph”, también en los cuentos como “La biblioteca de Babel”, “El milagro secreto” y “Las ruinas circulares” se encuentran relacionadas mediante el proceso creador y la presencia de un *dios*. Podemos partir de la siguiente premisa sobre el proceso creador, basándonos en el cuento “Las ruinas circulares”: Dios crea, o *sueña*, con un ser humano, supongamos que es un escritor, en este caso Borges. A su vez, Borges *sueña* con un personaje que crea a otro ser mediante el sueño, y este a su vez realiza lo mismo. Por tanto, este bucle infinito de creación no solo aparece en el cuento, sino que también fuera de él. Podríamos ser un sueño de Dios. Se altera la *realidad*, llevando al lector a reflexionar sobre la existencia del ser humano y su percepción de dicha *realidad* –hiperrealidad lectora–. En “El milagro secreto”, ocurre que el sueño es el procedimiento por el cual el protagonista tiene contacto con Dios –de forma indirecta por medio de la búsqueda del nombre–. Además, es el protagonista quien insinúa la labor de Dios como creador: “Si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de Los enemigos.” (Borges, 1974, p.511). En “La biblioteca de Babel” se menciona cómo Dios es el creador de la Biblioteca, es decir, del universo, y, por tanto, creador de los diferentes libros, tomos, estructuras, que forman la Biblioteca. Al igual que un escritor, Dios crea los libros que representan a su vez diferentes mundos repetidos en el mismo desorden, que repetido forman el Orden (Borges, 1974, p.471):

El hombre, el imperfecto bibliotecario, puede ser obra del azar o de los demiurgos malévolos; el universo, con su elegante dotación de anaqueles, de tomos enigmáticos, de infalibles escaleras para el viajero y de letrinas para el bibliotecario sentado, solo puede ser obra de un dios. (Borges, 1974, p.466)

La presencia del misticismo judío es fundamental para la comprensión de la hiperrealidad, pues este elemento *mágico* origina al lector preguntas metafísicas. Esto contribuye a la ausencia de distinción entre lo real y lo ficticio, es decir, estableciéndose los principios de la hiperrealidad. También encontramos referencias al judaísmo en “La biblioteca de Babel”, en referencia con el mito judío de la torre de Babel para hacer alusión al lenguaje. Al igual que en “El Aleph” la presencia de la letra (X) simboliza el universo; en “La muerte y la brújula” la mención de “...el nombre de Dios ha sido articulado” (Borges); en “El milagro secreto”, la búsqueda de Dios a través de una de las letras, y en “La biblioteca de Babel” la mención del poder del nombre de un dios, representan uno de los motivos más importantes en la cábala. “Nadie puede articular una sílaba que no esté llena de ternuras y temores; que no sea en algunos de esos lenguajes el nombre poderoso de un dios”. (Borges, 1974, p.470). Según mitología judía quien sepa el verdadero nombre de Dios tendrá la eternidad. Según Ana María Barrenechea:

En *nombre, letra o cifra* predominan las ideas religiosas y mágicas. El “nombre verdadero” le fue quizás sugerido por la Biblia, por los desarrollos posteriores de la cábala [...]. Toda esta terminología alude a la presencia divina, a la creencia de que las cosas son creaciones del Verbo, al poder del nombre secreto de Dios [...]. Las connotaciones mágicas son, sin duda, las más eficaces en tal género de expresiones. (1984, p.51)

También el sueño y dios se encuentran relacionados de esta manera: “Recuerdo que los sueños de los hombres pertenecen a Dios y que Maimonides ha escrito que son divinas las palabras de un sueño, cuando son distintas y claras y no se puede ver quién las dijo” (Borges, 1974, p.511). Como hemos observado, en la mayoría de los cuentos hay una presencia del misticismo judío, ya sea de forma directa o indirecta. También nos encontramos con símbolos como el laberinto y el espejo, que representan en ocasiones la cuestión de eternidad, universo, tiempo e infinito. En “El jardín de los senderos que se bifurcan”, el laberinto representa las diferentes líneas temporales que pueden existir, los diferentes mundos alternativos, al igual que en la Biblioteca representa los mundos que existen mediante los libros. Cada libro es un mundo que existe dentro del Orden. En “El inmortal”, aparece la figura del laberinto como medio para llegar a la Ciudad de los Inmortales, descrito como un lugar caótico, es decir, la Ciudad de los Inmortales representaría el universo,

desordenado e infinito, y el laberinto los diferentes caminos que conducen a ella. Además, este laberinto recuerda al de “Los senderos que se bifurcan”, pues, según el narrador-protagonista, se ignora la percepción del tiempo, mientras se encuentran con *largos sótanos que se bifurcan* (Borges, 1974, p.537). En “Las ruinas circulares”, el proceso infinito, circular, de creación responde a la formación de la hiperrealidad. El laberinto recuerda a la metáfora del tiempo, pues cada sendero que se bifurca representa una línea temporal, al igual que representa un nuevo mundo: “Un laberinto de símbolos —corrigió—. Un invisible laberinto de tiempo.” (Borges, 1974, p.477). En “Tlön Uqbar, Orbis Tertius”, *también* aparece esta figura del laberinto: “Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por los hombres” (Borges, 1974, p.443). De esta manera, el laberinto adquiere un valor simbólico dentro del concepto del universo. El mundo de Tlön es creado por los hombres, al igual que la Biblioteca es creada por Dios. Alazraki define de forma general, el significado del laberinto en los cuentos borgianos:

En muchos de sus cuentos es un insistente símbolo, en otros la estructura de la narración es laberíntica, en algunos el orden y el ritmo de una descripción sugiere la idea de un laberinto: el laberinto se dibuja, así, sin ser nombrado, la materia se organiza en construcciones laberínticas. (1968, p.40)

Establecemos como punto de partida la teoría del infinito ya mencionada, aplicada a los cuentos —aquellos que presentan el concepto de infinito y universo— de la siguiente forma: primero destacamos el Aleph, pues la teoría presentada por Cantor nos refiere al ámbito matemático en el que denominó al infinito como ‘Aleph-sub-cero’. Anteriormente, establecimos una relación entre la tradición judía y el Aleph, llegando como conclusión que el Aleph es fuente principal de la creación del universo y que, a su vez, se identifica con Dios²¹. Es decir, para Cantor el Aleph es la agrupación de infinitos en las matemáticas, y para Borges es un todo perpetuo, perenne, un infinito, y por consecuencia ambos definen el universo. Tal vez Cantor no demuestra de manera explícita la identificación de su Aleph con

²¹ Se identifica con Dios en el sentido de ser ente superior que todo lo sabe.

el universo, pero según varias teorías²² nuestro universo²³ está relacionado a su vez con otros universos, es decir, forma una relación con otros universos observables que se extiende en un espacio plano y por consiguiente infinito²⁴; de la misma forma que se relaciona la teoría de Cantor en la que diferentes infinitos (identificados como universos observables) se agrupan en el ‘Aleph-sub-cero’ (el espacio que se extiende sin detenerse). Esta concepción de universos observables recuerda a la estructura del laberinto presente en varios cuentos como “El jardín de los senderos que se bifurcan” o “La muerte y la brújula”. Otro símbolo al que podemos relacionar con la hiperrealidad es el espejo como puerta a otros mundos o el reflejo de estos. Este símbolo puede influir en la percepción de los personajes, provocando confusión entre lo que es real o no. Aparece, por ejemplo, en “La muerte y la brújula” o en “Tlön Uqbar Orbis Tertius”. Según Barrenechea sobre el significado que recoge el espejo:

El espejo guarda en su reflejo empañado una constante sugestión de irrealidad [...] que suele enriquecerse, como ya indicamos, con alusiones a los arquetipos platónicos, a la creencia popular en el doble y en los espejos mágicos, a la idea gnóstica de que el universo es una copia invertida del orden celeste, a la deformación monstruosa o a la multiplicación infinita de superficies enfrentadas. (1984, p.98)

En Borges, la concepción del Aleph de Cantor aparece al final de este cuento, ya que en la postdata se menciona la Mengenlehre²⁵, palabra alemana utilizada en varias ocasiones

²² Aunque según la teoría de Hawking el universo es finito. No por ello significa que deba serlo. Hay dos posturas sobre el universo: los autores que establecen que el universo es infinito y los que creen que es finito. Muchos autores a favor de la teoría de que el universo es infinito dan como argumento principal el hecho de que no se haya podido medir una curvatura apreciable del espacio por lo que apoya la idea de que el universo podría ser infinito. Nos hemos basado en el trabajo de Holt, 2003.

²³ Entendemos nuestro universo como universo observable puesto que, según varias teorías, apoyan que el universo es finito, pero se expande, es decir, no se puede afirmar que el universo sea infinito (aunque tampoco pueden negarlo) desde nuestro punto de vista, pero se concluye que el universo continúa más allá de nuestro universo observable.

²⁴ Mencionamos qué es el infinito, apoyándonos en los argumentos dados por los expertos, que indican que, al no establecer una curvatura para el espacio, cabe la posibilidad de que el universo sea infinito tanto en su extensión como en la cantidad de materia que contiene.

²⁵ Es una palabra alemana. “Para la Mengenlehre es el símbolo de los números transfinitos en los que el todo no es mayor que alguna de las partes” (Borges, 1974, p.627).

por Cantor para designar la teoría de conjuntos o la teoría del infinito. El Aleph de Borges se describe como un punto donde concurren todos los puntos del universo, según Carlos Argentino: “el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, visto desde todos los ángulos.” (Borges, 1974, p.623). En “Las ruinas circulares” la imagen circular e infinita del templo y la creación cíclica de los soñadores, propicia a que se emplee de forma indirecta esta teoría, pues la recurrencia constante de la repetición es similar a la agrupación de los números de forma infinita.

Cabe mencionar la creación de multitud de mundos dentro de estos universos, ya sean paralelos o no, en relación con la temática del universo. Hugh Everett menciona que a partir de una misma partícula se puede encontrar en una infinidad de lugares al mismo tiempo, por lo que esa partícula podemos identificarla como el Aleph de Borges, mundos paralelos infinitos que existen de manera simultánea²⁶. También lo podemos identificar con “El milagro secreto” en el que un instante del tiempo transcurre en un minuto del tiempo de Dios, de la misma forma que en una partícula encontramos infinidad de lugares al mismo tiempo. Además, en “El jardín de los senderos que se bifurcan”, como ya hemos mencionado, la cuestión de las líneas temporales que surgen mediante el simbolismo del laberinto también provoca la creación de mundos paralelos.

A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. (Borges, 1974, p.479)

Everett concluye que el universo no está reducido a lo que vemos, por lo que los otros mundos posibles se ramifican o se bifurcan. También ocurre en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, la aparición de otro mundo aparentemente ficticio que irrumpe en la realidad, se asemeja a la concepción de la teoría de Everett. En estos cuentos se representan las primeras ideas de Everett sobre los mundos paralelos. La interpretación alternativa de otra realidad o de la

²⁶ “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo” (Borges, 1974, p.625)

percepción diferente a dicha realidad, provoca la aparición de la hiperrealidad, partiendo también de la teoría de los mundos paralelos, se inicia la hipótesis de que la existencia de dichos mundos paralelos, trae como consecuencia la interpretación alternativa de procesos que originan la creación de diversos mundos (De Toro, 2006, 59). Desde un principio, Borges anuncia en “El Aleph” la cuestión del infinito mediante su primer epígrafe, *Hamlet*, menciona un “infinite space”, un espacio infinito, mientras que en el segundo se menciona “Nunc-stans”²⁷ refiriéndose al tiempo presente. Según Julio Ortega, “el tiempo litúrgico se ha extraviado en el espacio sustituido” (Ortega, 1999, 460) es, por tanto, una identificación de la hiperrealidad (*espacio sustituido*) dentro de la obra, así como la indefinición del tiempo que origina el infinito. De la misma forma ocurre en “El milagro secreto”, el tiempo se paraliza, el tiempo *real* es sustituido por el tiempo de Dios. En “La biblioteca de Babel” Borges nos vuelve a presentar el tema del infinito y del universo, relacionado una vez más con las matemáticas, describe el universo (al que llama Biblioteca) como la composición de números hexagonales indefinidos o infinitos. A modo de conclusión, mencionamos a Barrenechea quien resume nuevamente la narración borgiana:

[...] Borges escribe últimamente ensayos sobre autores o hechos verdaderos que acaban sugiriendo las magias de un cuento fantástico. Con estructura que se repite en la ficción y en el artículo resalta hechos y luego propone su interpretación, escalonando las conjeturas que van generalmente de las naturales a las sobrenaturales (aunque puede proceder a la inversa), siempre de las menos interesantes a las más valiosas estéticamente por la sorpresa, por la maravilla que encierran o por la simplicidad dentro de la tensión emocional. (1984, p.103-104)

El mundo narrativo y fantástico de Borges, nos presenta una narrativa innovadora en la que nos traslada a su propio universo que dieron vida a nuevos mundos, de forma infinita y eterna.

²⁷ *Hic et Nunc*: aquí y ahora, simboliza el espacio-tiempo interrelacionados. (Woscoboinik, 1996)

4. Conclusiones

Para finalizar, la hiperrealidad ocurre también en la literatura, en nuestro caso, hemos podido comprobar cómo aparece en los cuentos de Borges partiendo de la Teoría de la hiperrealidad de Jean Baudrillard, hemos distinguido entre la hiperrealidad lectora y literaria mediante el análisis de cada cuento. Para sintetizar las ideas principales que hemos demostrado, primero debemos realizar una aclaración. Mencionamos, al principio de este trabajo, que la hiperrealidad es la sucesión de simulacros y vestigios de lo real que suplantán a la *realidad*, y es producida mediante la percepción del individuo.

Como decíamos, la hiperrealidad es la imposibilidad de distinguir lo real de lo ficticio. En nuestro trabajo hemos observado cómo la figura del lector es muy importante, pues aparece la hiperrealidad lectora en todos los cuentos. Para poder aclarar la relación entre el lector y la hiperrealidad –en consecuencia, lo que denominamos hiperrealidad lectora– es necesario establecer una comparación entre ellos. Supongamos que el lector mantiene en su consciencia (o semi-consciencia), que *a priori* cierta obra es de carácter ficticio como lo son los cuentos analizados. Esta concepción de la obra se asemeja a lo que hemos llamado *realidad* o en su defecto, lo que denominaba Jean Baudrillard, se identifica como el mapa original. La hiperrealidad es producida cuando esta concepción de carácter ficticio sobre la obra es suplantada por la confusión del contenido. El lenguaje, los símbolos, la temática y la estructura son los elementos que provocan la hiperrealidad, lo que correspondería en la teoría de Jean Baudrillard a los simulacros, todos estos elementos juntos forman el simulacro. Por lo que esa *realidad* –nos referimos a la concepción de la obra como ficticia– es suplantada por la hiperrealidad –el contenido de la obra que provoca la confusión entre lo real y lo ilusorio–. En los cuentos aparecen diferentes perspectivas de la hiperrealidad.

La hiperrealidad en los cuentos se ha visto construida desde el lenguaje literario. Cada cuento seleccionado cumple una función que hemos podido demostrar en este trabajo. “El impostor inverosímil, Tom Castro” muestra los principios de la hiperrealidad, además de que se encuentra basado en un caso *real* –caso de Tichborne–, es decir, producido dentro de nuestro territorio real. Tanto en la realidad como en la literatura ocurre la hiperrealidad. Además, hemos observado cómo uno de los personajes es quien manipula y crea el escenario

hiperreal dentro de la obra, y también cómo los datos aportados por el narrador son mezclados con la información real —la del caso legal de Tichborne—, esta mezcla es también producto de la hiperrealidad. En “Funes el memorioso” hemos demostrado cómo la percepción del individuo se ve alterada y lo que percibe es diferente, hiperreal. También se destaca aquí al narrador-personaje, muy frecuente en los cuentos borgianos, siendo este quien provoca la hiperrealidad lectora mediante la confusión entre el autor y el narrador. Aunque en este cuento no se menciona directamente, sí se hace alusión al autor, Borges. Como ya hemos visto esta confusión ente el narrador-autor suele aparecer en los cuentos y, por tanto, surge este tipo de hiperrealidad lectora. Pero hay que tener en cuenta que tanto el narrador como el autor siguen siendo entidades diferentes, lo que ocurre en los relatos solo es un juego de confusión para el lector. La percepción es el mecanismo por el que aparece la hiperrealidad, no toda percepción implica una hiperrealidad, pero sí toda hiperrealidad implica una percepción.

En el cuento “La biblioteca de Babel” lo que más destacamos es la hiperrealidad lectora causada, de nuevo, por la confusión entre el narrador-autor. Los problemas que aborda son el lenguaje y el universo, pero su finalidad en este trabajo ha sido ofrecer una comparativa sobre el proceso de creación literaria, siendo un complemento para “El milagro secreto”. En este cuento no se produce la confusión entre narrador-autor, pero sí se produce la hiperrealidad mediante el proceso de creación literaria, pues se aborda este tema por la intervención del elemento divino en la figura del Dios a través del sueño. La hiperrealidad literaria ocurre cuando dicha intervención le afecta al protagonista del relato, y, por tanto, también hay una hiperrealidad lectora. Aunque el objetivo principal de este cuento ha sido demostrar la relación que existe entre el proceso de creación literaria y la hiperrealidad. En cuanto a “Tlön Uqbar Orbis Tertius” vuelve a aparecer la hiperrealidad lectora mediante la confusión del narrador-autor, lo interesante de este cuento es que se introduce una gran variedad de nombres tanto reales como ficticios que aportan verosimilitud al relato, además, la manera en la que se encuentra presentada dicha información, aparentemente mediante una estructura científica es lo que causa la hiperrealidad lectora. En cuento a la hiperrealidad literaria, en este caso aparece cuando surge el descubrimiento del planeta desconocido Tlön. A diferencia de los cuentos anteriores, la presencia hiperreal es mayor debido a la combinación de elementos e información ficticia y real. Tanto “El jardín de los senderos que

se bifurcan” como “La muerte y la brújula” utilizan la combinación entre su estructura y el final sorprendente como elementos principales que causan la hiperrealidad. En “La muerte y la brújula” no hay esa confusión entre el narrador y el autor que cause la hiperrealidad lectora, pero sí se utiliza a un personaje para ello, al igual que ocurría en “El impostor inverosímil, Tom Castro”. También aparece la hiperrealidad literaria en dicho personaje, la diferencia entre “La muerte y la brújula” y “Tom Castro” es que en “La muerte y la brújula” es revelada al final del relato la manipulación que ha llevado a cabo el personaje para la creación del escenario hiperreal. En cuanto al cuento “El jardín de los senderos que se bifurcan” sí que hay un cambio significativo en la narración a diferencia de los demás cuentos, ocurre de forma similar en “El inmortal”, hay una mezcla de diferentes tipos de narración. También destaca en “El jardín de los senderos que se bifurcan” la estructura de su narración de forma significativa, pues como hemos observado causa confusión en el lector al igual que el final sorprendente o la mezcla de distintas narraciones, provocando la hiperrealidad lectora; mientras que la hiperrealidad literaria aparece en el narrador-protagonista.

En “Las ruinas circulares” hemos observado la ausencia de la confusión del narrador y el autor, destaca por la presencia del sueño como elemento creador de la hiperrealidad literaria, en este cuento tiene mayor relevancia que en los anteriores. Como en la mayoría de los cuentos, el final resulta sorprendente pues se revela una información inesperada tanto al lector como al protagonista, por lo que se produce doble hiperrealidad –literaria y lectora–. En “El inmortal” se cumple el objetivo principal, establecer varios tipos de narradores, como hemos visto en “El jardín de los senderos que se bifurcan”, con la diferencia que en este cuento adquiere mayor protagonismo. La mezcla de narradores es otro juego de confusión que causa principalmente la hiperrealidad lectora. Consideramos que el último cuento de nuestro trabajo, “El Aleph”, recoge y resume los rasgos más importantes para la creación de la hiperrealidad mediante la percepción. Por un lado, la hiperrealidad lectora es producida, de nuevo por la confusión del autor y narrador, pero en este caso el nombre del narrador se encuentra explícito y coincide con el del autor, Borges. La hiperrealidad literaria la hemos identificado en el propio narrador-protagonista, quien sufre la percepción de la hiperrealidad a través de la figura del Aleph.

La presencia de la hiperrealidad se ha visto envuelta en la obra desde dentro del propio relato hasta en la percepción del lector. A su vez, hemos podido comprobar como la hiperrealidad tiene diversas formas de surgir. Tanto por medio de la propia estructura narrativa o por el narrador, como por los personajes, elementos como el espacio y el tiempo, lenguaje y simbolismo; así como la importancia creadora del autor y la percepción del lector para poder llegar a identificar los rasgos de la hiperrealidad. También la ausencia de información para provocar impacto en el desenlace de la historia, o la presencia de datos precisos para aportar verosimilitud. Además, la temática que aparece en los cuentos forma parte de la construcción del escenario hiperreal. Entre los temas escogidos hemos comprobado que aparecen en los cuentos, de forma recurrente, tanto el misticismo judío como el universo y el infinito; en estos dos últimos se encuentran relacionados con la Teoría de los mundos paralelos y la Teoría del infinito a través de símbolos como el aleph (“El Aleph”) o la biblioteca (“La biblioteca de Babel”). La relación entre estas teorías nos demuestra cómo los cuentos no solo contribuyen a la hiperrealidad en la literatura, sino que también forman parte fuera de este ámbito literario. Hemos observado cómo el misticismo judío y la cábala aparecen mencionados en los cuentos, y en la mayoría son esenciales para la introducción de la hiperrealidad literaria.

Por tanto, demostramos en este trabajo, la aplicación de la hiperrealidad en los cuentos de Borges siguiendo la Teoría de Jean Baudrillard.

5. Bibliografía

Abreu Mendoza, C. (2009). Borges y “el milagro secreto” de la creación literaria. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (69), 279-293. <https://www.jstor.org/stable/27944655>

Alazraki, J. (1968). *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Editorial Gredos, S. A.

Anderson Imbert, E. (1976). El punto de vista en Borges. *Hispanic Review*, 44 (3), 213-221. <https://doi.org/10.2307/472369>

Anónimo. (2004). *Sefer Yetsirah*. Ediciones Obelisco.

Anónimo. (2013). *El libro de la formación. Sefer Yetzirah*. Ediciones Obelisco.

Balderston, D. (1985). El cuento breve: selección, exageración, caricatura, *El precursor velado: R.L. Stevenson en la obra de Borges* (Trad. E. Paz Leston) Sudamericana. <http://www.borges.pitt.edu/bsol/db0.php>

Barrenechea, A. M^a. (1953). Borges y el lenguaje. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, 551-569.

Barrenechea, A.M^a. (1984). *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Centro Editor de América Latina.

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y Simulacro*. Kairós.

Bellon, W. (1945). Cantor, el conquistador del infinito. *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, (3), 353-373. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/13381>

Borges, J. L. (1974). *Obras completas 1923-1972*. Emecé Editores.

Borges, J. L. (1979). *Borges Oral*. Titivillus (Edición Digital).

Borges, J. L. y Ferrari, O. (1985). *En diálogo*. Titivillus (Edición Digital).

Cantor, G. (2006). Introducción: un esbozo biográfico. En J. Ferreirós (Ed.), *Fundamentos para una teoría general de conjuntos: escritos y correspondencia selecta*. (pp. 17-18). Crítica.

De Toro, A. (2006). Borgesvirtual. El creador de los medios virtuales-digitales y de la teoría de diversos mundos. *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, (39), 49-71.

Encyclopaedia Britannica. (1911). *Encyclopaedia Britannica*, 25, 932-933.

García Barrientos, J. L. (1999). *La comunicación literaria: El lenguaje literario I (Cuadernos de lengua española)*. Arco Libros, S. L.

Guzmán Pitarch, J. R. (1992). Las teorías de la recepción: su concretación en la didáctica de la literatura. *El Guiniguada*, (3), 143-1948.

Holt, J. (2003). My so-called Universe: our cozy world is probably much bigger –and stranger– than we know, *Slate*.
<https://web.archive.org/web/20070204135659/http://slate.msn.com/id/2087206/#>

Lévy, S. (1976). El Aleph, símbolo cabalístico, y sus implicaciones en la obra de Jorge Luis Borges. *Hispanic Review*, 44 (2), 143-161. <https://doi.org/10.2307/472832>

Luján Tubio, M. (2006). “El Aleph” y la hiperrealidad mística. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/alephmi.html>

Lyon, T. (1972). Borges y el Narrador (Casi) Personal y (Casi) Omnisciente. *Revista Chilena de Literatura*, (5/6), 59-71. <https://www.jstor.org/stable/40355896>

Myers, D. G. (2007). *Psicología*. Editorial Médica Panamericana.

Nietzsche, F. (2008). *Fragmentos póstumos IV*. (Trad. J.L. Vermal y J.B. Linares). Tecnos.

Ortega, J. (1999). El Aleph y el lenguaje epifánico. *Hispanic Review*, 67 (4), 453-460. <https://doi.org/10.2307/474714>

Pizarro Suescum, J. P. (2012). Una sincronía insoportable: Funes el memorioso. *Thémata. Revista de Filosofía*, (45), 343-357.
<https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/view/468>

Real Academia Española. (s.f.). Funesto. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 5 de abril de 2021, de <https://dle.rae.es/funesto>

Rodríguez Monegal, E. (1987). *Borges: una biografía literaria*. Fondo de Cultura Económica.

Sobrevilla, D. (1995). El idealismo de Berkeley, *Areté: Revista de filosofía*, 7, (2), 331-352.
<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/arete/article/view/5175/5167>

Von Werder, S. D. (2013). ¿Ficción o hiperrealidad? Un estudio comparado de los relatos “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Jorge Luis Borges y “La salida”, de Daniel Kehlmann. *Literatura y Lingüística*, (28), 107-119.
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35229677007>

Woscoboinik, J. (1996). *El alma de “El Aleph”*. Nuevos aportes a la indagación psicoanalítica de la obra de Jorge Luis Borges. Grupo Editor Latinoamericano.